WITHDRAWN
FROM B'ham-Sou.
College Lib.

LIBRARY
OF
BIRMINGHAM-SOUTHERN
COLLEGE

# Prosaische Schriften

in drei Bänden

von

Moritz Heimann

3/10/33
WITHDRAWN
FROM B'ham-Sou.
College Lib.

Zweiter Band

S. Fischer · Verlag
Berlin 1918

Heimann
2. bd.

Alle Rechte vorbehalten,
insbesondere das der Übersetzung

PT
2617
E32
WITHDRAWN
FROM B'ham-Sou.
College Lib.
Vol. 2

# Prosaische Schriften

## Zweiter Band

# Inhalt:


| | Seite |
|---|---|
| Vorwort | 9 |
| Zum Thema: Goethe | 11 |
| Carlyles Goetheporträt | 31 |
| Ibsen — immer wieder | 42 |
| Tolstoi | 53 |
| Auferstehung (1900) | 69 |
| Tolstois Nachlaß | 98 |
| Briefe von Tolstoi | 109 |
| Der Idiot (1905) | 114 |
| Ein Dichter — ein Seher, Gerhart Hauptmann zu Ehren | 127 |
| Hanneles Himmelfahrt | 146 |
| Emil Strauß | 152 |
| Mara von Emil Strauß | 171 |
| Hermann Stehrs erstes Buch (1899) | 178 |
| Meta Konegen | 191 |
| Oskar Loerkes Gedichte | 195 |
| Zum Tode Liliencrons | 202 |
| Emil Gött / Ein Blatt der Erinnerung | 207 |
| Heautontimorumenos | 217 |
| Reinhard Sorge | 226 |
| Das abendrote Haus | 232 |
| Rudolf Rittner | 236 |
| Schauspieler und Dichter | 240 |
| Über Kritik | 242 |
| Alfred Kerr | 252 |
| Erinnerung an ein Buch | 266 |
| Jüdische Kunst | 275 |
| Die Geschichten des Rabbi Nachman | 280 |
| Die Sagen der Juden | 287 |
| Der Born Judas | 291 |
| Geschichtenerzählen | 297 |

Seite
Ein Kollegienheft . . . . . 305
Der Kinematograph . . . . . 313
Eine moralisch-dramaturgische Frage . . . . . 322
Georg Büchner . . . . . 330
Christian Dietrich Grabbe . . . . . 338
Eine Hebel-Ausgabe . . . . . 348
Gelegentlich einer neuen Gotthelf-Ausgabe . . . . . 353
Der wahre Shakespeare . . . . . 362

# Vorwort

Es gibt Menschen, die sich aus der Liebe zu ihren Nächsten, zu Weib und Kind, Verwandten und Freunden, allmählich eine Mauer hochziehen, die sie gegen alle andre Liebe abschließt; andre, die in die Mauer, die ohnehin um uns ist, die Liebe wie ein Fenster brechen; und besonders unter den Müttern sind beide Arten leicht zu unterscheiden. In ähnlicher Weise geschieht es, daß die großen Männer der Geschichte, zumal der Geschichte des menschlichen Geistes, für den, der ihnen verehrend anhängt, den Blick auf das Leben selbst entweder verstellen oder eröffnen.

Ich habe mich in den folgenden Aufsätzen, die fast alle noch ein andres Thema haben als das ihnen übergeschriebene, ein einziges, gemeinsames, und denen darum Wiederholung und Widerspruch nicht fremd sind, bemüht — oder vielmehr, es war mir natürlich, die geistige Erscheinung so zu erfassen, daß ihr persönliches Element in der Ferne verklinge und sie mir die Botschaft sage, die ich gerade so auf keine andre Weise hätte vernehmen können. Auch der große Mann war mir nicht der Trunk, sondern der Becher.

Nur so rechtfertigt es sich, daß in der Zusammenstellung dieser Aufsätze nicht einmal der Versuch zu irgendeiner, einem bestimmten Zweck dienenden Vollständigkeit gemacht ist und offenbare Zufälligkeit waltet. Das Vollständige und nicht Zufällige, in dem Maße, welches mir erreichbar ist, ist auf eine Weise doch darin.

# Zum Thema: Goethe

„Du, der die Liebe erkennt und die Feinheit der Sinne, o wie ist alles so schön in dir; wie rauschen die Lebensströme so kräftig durch dein erregtes Herz und stürzen sich mit Macht in die kalten Wellen deiner Zeit und brausen auf, daß Berg und Tal rauchen von Lebensglut, und die Wälder stehen mit glühenden Stämmen an deinen Gestaden; und alles, was du anblickst, wird herrlich und lebendig."

Bettinas Hymnus hört sich an, als käme er schon aus dem Lande der Erinnerung, aus der Jugend einer Welt und Jugend unsrer Seele, beide nur in den Blitzen unerwarteter Augenblicke völlig wiedergeschenkt. Denn stehen die Wälder noch mit glühenden Stämmen an seinen Gestaden? Scheint nicht ein bleicheres, mondhaftes Licht auf ihnen zu liegen, das Licht der Ruhe und der Ferne? Aber begegnen wir einem Worte von Goethe auch nur unversehens und in einem andern Zusammenhang, sogleich ist alle Ferne nah, und nur die Ruhe bleibt, voll Atem, voll Segen und so voll von wirkender Gewißheit, daß man in hundert Fällen sich gegen Tränen zu wehren hat — doch was tut das? „Weinende Männer sind gut."

Diese Ergriffenheit ist von besondrer, mit keiner sonst zu verwechselnder Art: Nicht das Genie hat uns überwältigt, nicht die Wahrheit erschüttert, nicht die Schönheit entrückt, sondern die Natur selbst hat ihr Auge aufgeschlagen, und ihr Blick hat uns überrascht, wie nur das Allervertrauteste und darum nie Bedachte uns überrascht. Es ist da, und wir schauen es, fühlen es in uns herein; das ist etwas andres als verstehen. Immer nur wo Kritisches beigemengt ist, dürfen wir glauben, ganz zu verstehen; daher Kritik so gerne die Kritik sucht, aber wo fände sie die im Reiche der Natur und des fließend unteilbaren Lebens? Und so ist Goethe Natur und unteilbar. Wir verstehen jedes Extrem des menschlichen Geistes und heiße es Michelangelo, ja Johann Sebastian Bach, eher, als diese unfaßbar mittlere, unfaßbar wahre Erscheinung. Unfaßbar, das will sagen: nur durch eine künstlich gegnerische Methode faßbar. Wenn Flaubert das Leben einer Magd erzählt, wissen wir, nach der Bewunderung, doch: so ist es nicht; im Schweigen und in der Arbeit ist etwas, das allen Worten hartnäckig widerstrebt und das nicht vom Geiste, sondern nur von der wachsenden Pflanze nachgefühlt werden könnte. Goethe, am andern Pol der Menschenwelt, ist im Grunde nicht leichter zugänglich als die Magd, und wir dürfen ihn wörtlich anreden, wie er den winterlichen Berg:

Du stehst mit unerforschtem Busen
Geheimnisvoll offenbar
Über der erstaunten Welt

Und schaust aus Wolken
Auf ihre Reiche und Herrlichkeit,
Die du aus den Adern deiner Brüder
Neben dir wässerst.

„Die Metalladern sind gemeint," sagt Goethe in seiner Erläuterung zu dem Gedicht, „aus welchen die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit gewässert werden," und scheint also, da er in dem besungenen Bergesgipfel das Gleichnis seiner selbst so gut erkannte wie der späte Leser, von jeder unmittelbaren Benutzbarkeit sich auszuschließen.

„Geheimnisvoll offenbar" — wir kennen jeden seiner Tage und die schönsten seiner Nächte, seine Briefe und Unterredungen, seine Werke und Taten. Aber wir fühlen, daß das alles nicht heißt: von ihm wissen, nicht heißt: ihn wissen. „Meine Treue," schreibt er in Rom, „das Auge Licht sein zu lassen." Bescheiden und hoheitsvoll wie dieser Ausspruch ist, lehrt er wie kein andrer, was Goethe zu einem einzigen unter den Menschen macht. Jedes andre Auge prüft und mißt, urteilt und sondert, bohrt und bildet; seines vermag das Licht selbst zu sein. Nur seine Wörter sind auch die unsrigen; wir sagen, wie er: Licht; aber was in sein Auge, was aus seinem Auge brach, wofür er mit allen der deutschen Sprache Mächtigen nur dasselbe Wort: Licht zu sagen hatte, das wissen wir nur in den Sekunden des Wachtraums und der Lebensmuße; für ihn war es das Element.

An derselben Stelle der italienischen Reise, wo er

seine Treue, das Auge Licht sein zu lassen, konstatiert, spricht er noch von seiner „Übung, alle Dinge, wie sie sind, zu sehen und abzulesen," und von seiner „völligen Entäußerung von aller Prätention". Die drei sind eins und dasselbe, nur verschieden gewendet nach verschiedener Tendenz; sie beschreiben den Mann ohne Selbstsucht.

Goethe ist ohne Selbstsucht sogar im Gefühl. Es gibt Menschen, die jede Empfindung zu haben fähig sind, ohne den Gegenstand, der ihnen die Empfindung macht, irgendwie wirklich zu haben und in sich aufzunehmen. Das ist wohl das eigentliche Wesen der Sentimentalität — ein selbstisches Wesen, ein immer Sichgenügetun, Sichentladen, Sichentlasten, Sichstreicheln, Sichfühlen. Auch wenn sie um einen Menschen leiden, fühlen sie sich und nicht den Menschen, um den sie leiden oder der leidet. Ja, es gibt ihrer sogar, die sich daraus noch einen Stolz und eine Auszeichnung gemacht haben. Goethe, wo diese Selbstsucht anfängt, hört sogleich auf, zu empfinden, und geht weiter, geht vorüber — und erscheint, ein äußerstes Paradox, eben dann dem selbstverliebten, d. h. klatschsüchtigen Sinn als Egoist. Aber es gibt nichts Oberflächlicheres, als einen Egoisten den zu schelten, der die Dinge sieht und ablest, wie sie sind, und jeden Egoismus mit gerechter Anteilnahme, ja mit Respekt begleitet. Nichts überfällt, nichts überwältigt er; nie macht er den eignen Mangel zu einer Schuld der andern; nie übertreibt er die Grenze und Gestalt, und selbst das Verzeihen des Himmels für die

aufschwebende Seele des Sünders läßt er „angemessen" erflehen, nicht ungemessen, wie der ausschweifende moderne Sinn es wohl möchte.

Dieses „angemessen" geht fast ausnahmelos durch die vielen Tausende von Manifestationen seiner Weisheit und seiner Kunst, und wie es nur aus der Freiheit von jeder Ungeduld entstammen kann, so würde es sich auch der Ungeduld versagen. Wenn man von Nietzsche behaupten darf, daß noch auf dem Grunde seiner weisesten Aussprüche ein Gran von Absurdität liegt, so gilt für Goethe, daß auch seine absurdesten Worte ein Gran objektiver Weisheit enthalten. Nietzschen muß man immer widersprechen, — aus Bescheidenheit, denn wer darf sich herausnehmen, ihm zuzustimmen; Goethen muß man immer zustimmen, — aus Bescheidenheit, denn wer darf sich herausnehmen, ihm zu widersprechen? Vielleicht vor keinen Sätzen von Goethe bin ich so erschrocken, als vor den folgenden aus einer Rezension. Es handelt sich um Gottlieb Hiller, einen Ziegelstreicher, eine Art Naturdichter, der seine Verse auf Subskription hatte erscheinen lassen und der in der beigegebenen Autobiographie unter anderm von seinem Besuche bei dem Könige von Preußen und der Königin Luise erzählt. Hierauf kommt Goethe in seiner Anzeige Hillers (1805) zu sprechen: „Wenn er vor einem großen Könige sich auch ein kleiner König dünkt, wenn er der liebenswürdigen Königin viertelstundenlang getrost in die schönen Augen sieht, so soll er deshalb nicht gescholten, sondern glücklich gepriesen werden. Aber ein wahrer

Dichter hätte sich ganz anders in der Nähe der Majestät gefühlt, er hätte den unvergleichbaren Wert, die unerreichbare Würde, die ungeheure Kraft geahnt, die mit der ruhigen Persönlichkeit eines Monarchen sich einem Privatmann gegenüberstellt. Ein einziger Blick aus solchen Augen hätte ihm genügt; in ihm wäre so viel aufgeregt worden, daß sein ganzes Leben sich in eine würdige Hymne verloren hätte." Du erschrickst mit mir, Demokrat! Aber sieh genauer hin, und du findest, daß Goethe nicht dem unbeirrten Bürgersmann einen Höflingsvorwurf macht; sondern dem Auchpoeten kreidet er den Mangel an Phantasie an; mit wieviel Recht weiß jeder, der einmal in Hillers Versen geblättert hat.

Selbst in Goethes Idiosynkrasieen steckt eine nur mit Schaden zu übersehende Warnung. Er hat den Wein besungen und ihm die praktische Huldigung sein Leben lang dargebracht. Aber der Tabak war ihm verhaßt, und der Kaffee so verdächtig, daß er in dem entscheidenden Brief an Frau von Stein, worin der Bruch ihres Verhältnisses sich eingesteht, die Hypochondrie, die er der Freundin schuld gibt, zum Teil aus ihrer Vorliebe für den Kaffee herleitet. „Oh!!!" hat Frau von Stein auf diesen Brief geschrieben, und in der Tat ist nichts empörender, als die moralischen Zustände andrer auf das Physische zu reduzieren. Und dennoch, Goethe hat mit Kaffee und Tabak recht, wie immer. Sie sind die Gifte, die zur Liebloſigkeit führen, die rechten Gifte des Egoismus. Sie erregen, ohne den Genießenden aus sich

heraus und über sich hinweg zu treiben. Sie haben mehr Seelenhaftigkeit zerstört als der so viel größere, aber unverleugbare Teufel Alkohol, der sich in Rausch, Wahnsinn, Verbrechen und Degeneration doch immer selbst zu Ende rast.

Es ist nicht Ungebühr gegen den großen Gegenstand, die Kleinigkeiten zu bemerken. Der „Faust" ist im Laufe der Jahre fast zu einer Zitatensammlung heruntertkommentiert worden. Man muß das Kleine, die unzähligen Gedichte an Personen oder zu Ereignissen, das ganz Gelegentliche, durchgehen, um inne zu werden, wie sehr dieser Mann in der Wahrheit stand. Es ist nicht nötig, das alles zu lesen, wenn man immer Poesie haben will; aber es ist von großem Vorteil, wenn man Goethe kennenlernen möchte. Alles ist gut, jede Zeile ist richtig. Wo er zeremoniell und gleichgültig ist, war es genau am Platze, zeremoniell und gleichgültig zu sein. Nichts prätendiert. Und in die höchste ästhetische Genugtuung, in die erhabenste Besonnenheit — dort, wo der Verstand esoterisch geworden ist — führt es dann, diesen essentiellen Takt am *großen* Werke zu sehen. An seiner Komposition ist am bewundernswertesten die Zartheit und Umsicht, womit er die Schöpfung in seine Absicht genau einstellt und damit die Seinsteslage bestimmt, von der sie empfangen sein will. Zum Anfang der „Wahlverwandtschaften" haben wir die Einrichtung eines Parkes, und ein Park, nicht mehr und nicht minder, in Idee, Struktur und Sentiment ist der ganze Roman. Die „Unterhaltungen deutscher Ausgewan-

derten" würden ihre Delikateſſe verlieren, wenn die Baronin, bei der ſie vor ſich gehen, nicht eine Witwe wäre. Und im „Wilhelm Meiſter" nimmt nicht nur das Puppenſpiel das Hauptthema zuſammen und vorweg; ſondern wenn wir mit dem Knaben Wilhelm in das Puppentheater hinunterſchauen, wenn wir den Leutnant dabei überraſchen, daß er David und Goliath in denſelben Kaſten legt, ſo iſt der Roman ſelbſt in die Puppenſphäre gerückt und aller Unmittelbarkeit des Realen überhoben. Iſt es nicht darum in der Ordnung, daß ſchließlich, nachdem vier Bände hindurch Unendliches über Verantwortung und Zucht geſprochen wurde, kein andrer als Friedrich den Handel ſchlichtet, das iſt der Leichtſinn, faſt die Frivolität und der Zufall, — wodurch alle das Neigen von Herzen zu Herzen von einer leiſen Spielhaftigkeit noch nachträglich vibriert, als wären wir den Kreiſen des Sommernachtstraumes nahe.

Von den Beiſpielen dieſer Art bietet das ſchönſte „Hermann und Dorothea". Ein Idyll erwartet uns; ein Städtchen zirkelt ſich ab, deſſen Sozietät durch das Wort Nachbar kribbelig und zuverſichtlich beſtimmt wird; ein Bürgersſohn wird außer der Reihe heiraten — den Hintergrund aber zu Bildern eines ſolchen Belangs macht nichts Geringeres aus, als das Größte, Ungeheuerſte, was in der Zeit wühlte und pflügte, die große Revolution der Franzoſen. Wie kann, wie darf der Dichter, wenn er nicht gedankenlos bequeme Leſer vorausſetzt, Anteil an kleinen Geſchicken erwarten, ja

nur wünschen, wo das große hereindroht? Wir müssen ja in ständiger Furcht leben, daß den Flüchtlingen von jenseits des Rheins das aufgestörte, fremde Volk verheerend nachdrängt und für die zarteren bürgerlichen Sorgen nicht Zeit noch Ruhe läßt. Aber Goethe weiß dieses Bedenken und schafft die Sicherheit: Hermanns Vater, der Wirt, der seinen Keller wohl versieht, kennt den Rhein von Geschäftsreisen, er zieht, im ersten Gesang, den breiten Strom als „allverhindernden Graben" in unsre Phantasie, der, da ohnedies der Friede nahe scheint, an Schutz genug ist. So dürfen wir, gegen das Gewaltige sicher, uns dem Anmutigen hingeben; der Dichter hat sowohl gegen seinen Stoff wie gegen den Leser die reinste Loyalität bewiesen.

Nennen wir das Takt, nennen wir es höchsten Verstand — wir können es auch Güte nennen. (Von dem Dichter Dauthendey hörte ich einmal das tiefe Wort, daß die Kunst der Erzählung ganz und gar auf der Güte beruhe.) Alles bedenken, heißt alles umfassen. Daß selbst das Gedächtnis eine moralische Eigenschaft ist, kann „Wahrheit und Dichtung" uns lehren. Diese Güte macht auch Goethes Drama aus und macht es zu etwas einzig Hohem, Zukünftigem. Nur bei ihm spricht es wirklich, das heißt: ein Mensch spricht wirklich zum andern, jedes Wort ist wirkliche Mitteilung, Seele und Verstand zu Seele und Verstand, kein verkappter Monolog, kein selbstsüchtig Abgetrenntes durch Manier und Willen des Dichters. Und Güte ist Totalität —

Goethe aber ist das Phänomen der Totalität. Alles,

was der Mensch erkennen und erreichen kann, ohne sich zu spezialisieren, aber auch ohne sich zu verlängern und zu verkürzen, hat er sich zu eigen gemacht, selbst im Historischen. Erkenntnisse, die nicht Mensch werden können, schienen ihm wesenlos; aber alle, die es werden können, wurden ihm zuteil. Und umgekehrt: auch sein Instrument der Erkenntnis war immer er nur selbst, der Mensch mit reinen, unbewaffneten Sinnen. Wieder gibt eine Idiosynkrasie, richtig begriffen, den besten Aufschluß: er konnte die Brillen nicht leiden, und war das auch unduldsam gegen die Brillenträger, so müssen wir uns doch vorstellen, daß er dachte: jedes Hilfsmittel der Sinne schiebt das Subjekt aus dem Zentrum seiner Welt um einiges weg; und besser, menschhafter ist es, im Mittelpunkt einer engeren Welt bleiben, als sich gegen eine erweiterte in Schrägstellung bringen lassen und der Totalität verlustig gehen. Wenn die Vermutung richtig ist und Greco an einem Augenfehler litt, würden wir das Übel korrigiert und auf seinen Bildern die hochverzogenen, gotischen Figuren in sogenannte normale verändert wünschen?

Weil er ihr nicht zusetzte, kam die Welt in ihn; so brauchte es sich nirgend zu stauen in ihm; so bekommt er jenes Zustandhafte, wie Bäume in Ruhe, die doch ein Abbild der Bewegung sind. So wurde er des Dämonischen völlig Herr, das ihm „eine der moralischen Weltordnung wo nicht entgegengesetzte, doch sie durchkreuzende Macht" zu bilden schien, das leidenschaftlich Partikuläre, das überstarke Fragmentarische. Er wurde,

seltenster Fall, der Magier ohne Dämonie; und in Goethe schauen wir den erhabenen Kampf ohne Feind, der in Symphonieen Bruckners die Zukunft der menschlichen Seele zum Erlebnis schon unsrer Zeit gemacht hat.

Aus Goethes Totalität ergibt sich eine Schwierigkeit des Verhältnisses zu ihm. In dem Augenblick, wo der Irrtum Goethe umfing — kein vermeidbarer Irrtum, kein bloß natürlicher, kein bloß entschuldbarer, sondern die allein jeder ächten Kraft, auch der Bescheidenheit zugeloste Hybris — der Irrtum, daß seiner subjektiven Totalität eine objektive Gültigkeit gebühre, in dem Augenblick gewinnt seine Natur eine Souveränität auch extensiver Art, die ihn von allem Mitlebenden — und also auch von uns — abscheidet. Nur eben noch die Melodie des Schillerschen Geistes schrieb er kontrapunktisch unter seine. Das übrige war für immer auf seinen unmittelbaren Zweck verwiesen und hatte seinen Wert an den partikulären Aufgaben zu üben, die es vom Schicksal empfangen hatte. In „Wilhelm Meisters Lehrjahren" war die harmonisch allseitige Ausbildung des Menschen als der Sinn einer wahrhaft erziehenden Führung verkündigt; als aber die Romantik die große Lehre in ihrer Weise annahm, grauste es Goethe, und er setzte dieser Tendenz in den „Wanderjahren" eine Kultur der äußersten Spezialisierung entgegen. Es hat mir immer geschienen, als ob durch die ersten Sätze der „Wanderjahre" die ersten des „Heinrich von Ofterdingen" durchschimmerten, und sicherlich ist es eine

ironische Anspielung auf den Bergwerksberuf des Novalis, wenn Goethe seinem Jarno den Namen Montanus gibt, ihn mit Gesteinskunde befaßt, ganz ohne Mystik, und ihm früh die Worte in den Mund gibt, die nachher, zu Lebenschören anschwellend, das Buch erfüllen. „Es ist jetzo die Zeit der Einseitigkeiten," sagt Montanus, der Anti-Montanus; „wohl dem, der es begreift, für sich und andre in diesem Sinne wirkt... Mache ein Organ aus dir und erwarte, was für eine Stelle dir die Menschheit im allgemeinen Leben wohlmeinend zugestehen werde ... Sich auf ein Handwerk zu beschränken, ist das beste. Für den geringsten Kopf wird es immer ein Handwerk, für den besseren eine Kunst, und der beste, wenn er eins tut, tut er alles, oder, um weniger paradox zu sein, in dem einen, was er recht tut, sieht er das Gleichnis von allem, was recht getan wird."

Indessen jeder neuen Generation wird das immer umsonst gepredigt sein. Sie wird günstigenfalls den Weg nachmachen wollen, nie aber das jeweils gewonnene Ziel sich zuweisen lassen. In diesem Sinne ist jeder große Mann vergeblich. Goethe wandte in wachsendem Maße seine Liebe den sich Bescheidenden, sich Beschränkenden zu, den faßbar Tätigen, denn Tätigkeit begrenzt. Er besaß die Totalität, und als er erlebte, daß die Zeit Genies hervorbrachte, das will heißen: immer neue Totalitäten, so mußten sie ihm gewaltsam, willkürlich, ja lügnerisch erscheinen. Sie galten ihm als Barbaren, die Chaos stifteten wo längst durch seine

Arbeit ein Kosmos hätte leuchten müssen. Hierin, und ernst und notwendig, bei weitem nicht in einer persönlichen Eifersucht oder auch nur zeitweiligen Lauheit liegt seine Abwehr gegen Kleist, gegen Beethoven begründet. Sie sollte uns nicht verdrießen, nicht einmal schmerzen.

Sie sollte uns eher eine tiefe Warnung sein. Denn wir Heutigen spüren es längst, daß es nicht gut tut, wahllos das gegeneinander und gegen uns Feindselige aufzunehmen und dadurch einen leeren, hitzigen oder kalten Genuß geil treiben zu lassen, wo es sich eigentlich um das Wachstum unsrer Organisation handeln sollte. Der Bourgeois ist heutzutage der Mensch, den nichts und niemand mehr epatieren kann; es geht alles in ihn hinein, weil nichts in ihm darin ist, wozu es passen und gehören müßte.

Goethe hat eine vita contemplativa geführt, wie sonst, im gesamten Umkreise der menschlichen Moral, nur die vita activa geführt wurde. Gegen nichts verhielt er sich rein leidend, auch gegen den Genuß, selbst gegen das Licht des Himmels nicht. Sein Nehmen war immer ein genau entsprechendes Geben. „So ist es mit Büchern, mit Menschen und Gesellschaften," sagte er selbst von sich: „er darf nicht lesen, ohne durch das Buch gestimmt zu werden; er ist nicht gestimmt, ohne daß er, die Richtung sei ihm so wenig eigen als möglich, tätig dagegen zu wirken und etwas Ähnliches hervorzubringen strebt." So war es auch mit Gott, so daß er scherzen durfte: „Allah braucht nicht mehr zu schaffen, wir erschaffen

seine Welt." Indem er allem Draußen von innen her begegnete, bildete sich die strahlend reine Wahrheit und Sicherheit aller seiner Erlebnisse, des Geistes, des Herzens und der Sinne.

Bürgerlich betrachtet, stammt aus dieser Anlage der Riesenumfang und die Positivität seiner Leistung: das Offenbare. Aber auch das „geheimnisvoll Offenbare" stammt daher; das Offenbarste, der tätige Mensch, ist in Wahrheit das Geheimnisvollste.

Alles Tun ist begrenzt. Zwar ist Grenze die Funktion eines Dinges gegen die Unendlichkeit; nicht, wie die falsche Kritik und sogar die falsche Poesie wähnt und sich ergeht, die Funktion der Unendlichkeit gegen das Ding; jedoch, was sie auch immer sei, diese Funktion, wie frei aus dem Feuer des innern Drangs aufwallend, sie erleidet an den kalten Wellen der empirischen Welt ihre Form. In der Form hat das Unendliche teil am Endlichen; das ist ihr Geheimnis, ist für den Begriff ihr ewig aufreizender, unerschöpflicher Widerspruch.

Und nun stellen wir uns einen Menschen vor, der höheren Grades als die übrigen Menschen in allem spezifisch tätig ist, im Empfinden und im Denken, im Fühlen, Erleben und Handeln — auch im Handeln, denn der gewöhnliche Mensch ist selbst im Handeln passiver, als er ahnt; muß nicht auch der Widerspruch in ihm konstitutioneller sein als bei gewöhnlichen Menschen? Goethe, der, wie von der Welt, so auch von sich alles Wißbare wußte, beginnt eine Selbstschilderung

folgendermaßen: „Immer tätiger, nach innen und außen fortwirkender poetischer Bildungstrieb macht den Mittelpunkt und die Base seiner Existenz. Hat man den gefaßt, so lösen sich alle übrigen anscheinenden Widersprüche." Nur daß man ihn nicht fassen, sondern nur in seinem Leben und Beispiel wirkend schauen kann, und also die Widersprüche für uns sich nicht lösen — wohl aber erlösen.

Es sind begreiflicherweise die Widersprüche nicht gemeint, die jeder flüssige Mensch in einer Laufbahn von vielen Jahren aufzuweisen hat und mit denen irgendetwas oder irgendwen zu widerlegen nur Parteien und Parlamentariern einfällt. Goethe, der die unschuldige, elastische Neuheit, das Einmalige und also Seistige jedes neugeborenen Augenblicks so fühlte, daß er, diesem Augenblick genugzutun, als die beste Weisheit und Pflicht oftmals erklärte, hätte sich niemals aufhalten lassen, wenn die Erinnerung an Gefühle und Gedanken abgelebter Zeiten einem spontanen Bekenntnis hindernd oder warnend oder auch nur einschränkend hätte entgegentreten wollen. Selbst im Kunstwerk setzte er bereitwillig die Konsequenz angenommener Tatsachen hinter das Erfordernis und die Energie des Augenblicks zurück: er rühmte es gegen Eckermann, daß Macbeth bei Shakespeare an einer Stelle kinderlos genannt wird, während ihm an einer andern Kinder zugeschrieben werden; an jeder sei die Situation durch die betreffende Annahme leidenschaftlicher erfüllt und also der Dichter nur zu loben.

Es will daher nichts besagen, daß wir von Goethe z. B. über die Frauen sowohl enthusiastische als auch bedenkliche und zweifelnde Aussprüche haben; daß er gegen Fürsten des unbedingten Respekts, aber auch der durchschauenden Gleichgültigkeit eines im großartigsten Sinne freien Mannes fähig war. Vollends scheiden aus unsrer Betrachtung die Widersprüche aus, die das bloße Nacheinander des Lebens über jeden Menschen verhängt, Abkehr von Menschen und Geistern, die ihre Rolle gespielt und ihre Wirkung erschöpft haben; das Eigentümlichste dieser Art in Goethes Leben ist das Verhältnis zu Lavater, das er von beinah staunender Anbetung in völlige Verwerfung änderte.

Erst wo es sich widerspricht, wie rechtes Bein dem linken Bein, daß dadurch der Gang sich rhythmisch vorwärtsbewegt, erst dort treffen wir den Mann. Wir nannten Goethe den mittleren Menschen. In seinem Buche über Goethe sagt H. St. Chamberlain, nachdem er zwei Welten der Kunst definiert hat, eine der Kunstwirklichkeit und eine des Kunstwahns, jene den Sinnen, diese der reinen Phantasie anheimgegeben: „Was Goethe nun auszeichnet — was ihm vielleicht allein unter allen Dichtern eignet — ist die besondere Stellung, die sein schöpferischer Geist einnimmt, genau mitteninne zwischen beiden Welten, zwischen der Kunst des Poetischen und der Kunst der Sinne." Es ist wohl nicht „genau mitteninne", wohl aber am zartesten, ausgeglichensten, fruchtbarsten Punkt von Endosmose und Ekdosmose der beiden Extreme, — statt derer wir auch,

mit demselben Ergebnis für Goethe, Idealität und Realität oder Unpersönlichkeit und Persönlichkeit einsetzen dürfen.

Das Schwanken des Menschen, ob er sich als Teil der Natur und somit als Natur selbst, oder als gegensätzig zur Natur fühlen solle, ist bis in jeden Bewußtseinsakt nachweisbar, bis in jeden Satz, den er schreibt, ja den er spricht. Keine der beiden Anschauungen ist ohne eine Beimischung der andern denkbar, aber eine hat immer Übergewicht und Führung, und ihr Streit macht das Geheimnis der Form aus, und zwar sowohl die Funktion wie die Antinomie der Form. Die notwendigen Anschauungen verdichten sich beim geistigen Menschen zu Tendenzen, und an der Erprobung, Durchsetzung und an der endlichen Ohnmacht der Tendenz erlebt er seine innere Geschichte. Das gilt für den einzelnen, und in größeren Wellen gilt es für die ganze Menschheit; es gilt, mächtig und verborgen, für den Augenblick, und mächtig und offenbar für die Jahrhunderte. Im letztern Falle, dem der Menschheit und der großen Zeiträume, sehen wir die beiden Anschauungen einander ablösen, wie Ebbe und Flut, mit Brackwasser in der Kreuzung beider; die eine formt sich beispielsweise als Gotik aus, die andre als Renaissance; jene ein mystischer Naturismus, diese ein ideeller Humanismus. Der Durchdringung durch die andre kann sich keine entziehen; die Vorherrschaft der einen kommt zuweilen in einem andern Volk, zuweilen auf einem andern Gebiet zum Ausdruck. In Chören von Bach

(z. B. dem Sanktus der H-moll-Messe) werden wir noch geneigter sein, das Barock als eine Wiederkehr der Gotik nicht nur zu erkennen, sondern auch ohne Bedenken zu verehren als in der Architektur. Und auf Napoleon folgt der Sozialismus — oder Dostojewski; wir dürfen mit diesen Gedanken spielen.

Wie das Vorwalten der einen dieser Grundanschauungen vor der andern, abwechselnd, zögernd oder entschieden, in Goethes Leben Epochen machte, ist bekannt; wie aber in seiner Konstitution beide, zum tiefsten Frieden miteinander vorbestimmt, in dennoch unermüdlicher Regsamkeit lagen, das macht das Wunder dieses Menschen aus, — der der höchste war, weil er der einzige denkbare mittlere war. Und durchgefühlt bis zu jenem Glück, worin einzig Goethische Verse und Goethische Worte sich in uns auflösen, verbietet uns dieses Wesen mit einem Schlage, von Widersprüchen zu reden, nur wir selbst bedürfen der Widersprüche, um es zu bezeichnen. Wir kennen keinen Geist, an dem so unmittelbar und zugleich so bildend Genie und Theorie, Natur und Kunst, Schlafwandel und Besonnenheit teilhätten. Und wenn er selbst, philosophierend, die Mächte und Manifestationen der Welt zu sondern scheint, Idee und Erfahrung, Poesie und Wirklichkeit, „den Gehalt in deinem Busen und die Form in deinem Geist" — welches letztere, und zwar wörtlich, die Welt als Wille und Vorstellung bedeutet — in dem strömend tätigen Geiste hebt sich jede Entzweiung auf.

Es hat so wenig Sinn, ihn einen Monisten zu nennen,

wie einen Dualisten. Desgleichen bleiben die Begriffe Aristokratie und Demokratie, längst eine falsch gestellte, nutzlos hin- und hertreibende Alternative, tief unter ihm zurück. Hinter ihm, so daß sie ihn immer nur für Augenblicke einholt, bleibt alle spezialisierte Wissenschaft, auch die Philosophie. Um aber zum Schluß die populärste seiner vermeintlichen Ungewißheiten zu prüfen: war er ein Heide oder ein Christ? — Es gibt diesen Gegensatz in ihm nicht, und durch ihn nicht mehr für die Welt. Ewig wird er zu preisen sein, daß er den Griechen nicht aus der Schule lief. Die Griechen sind das einzige Volk, das seine Arbeit an der Menschheit tat. Es gab, wenn man will, Kulturen mit höherer Kunst und paradoxerer Sittlichkeit, aber sie taten eine jede alles nur für sich und regulierten nur immer ihre eigene Not und Kraft. Nur bei den Griechen hat jeder Meißelhieb wirklich an der Statue Mensch geformt; und daß das Christentum dasselbe vermochte, verdanken wir den Griechen. Wenn es sich je in einer Exklusivität, die ihm vom Ursprung her noch mitgegeben wäre, pfäffisch und tyrannisch beschränken will, so wird der eine Mann, Goethe, Grieche und Mensch genug sein, es daran zu hindern. Doch ist er kein Heide. Er hatte nicht Not, es zu sein; denn der Widerstreit des Christentums gegen die Sinne ist eine Tatsache nur für kurze Intervalle, nicht für die Jahrtausende. Für diese gilt vielmehr die ahnungsvolle Weisheit auf dem Bilde Max Klingers, daß durch den Einzug Christi in den Olymp die gefesselten Titanen, die im Schlafe befangenen

Mächte der Natur, sich regen und zur Freiheit drängen. Goethe, der in jüngeren Jahren sich in einem ähnlichen Sinne wie dem des Evangeliums freuen durfte, daß sein Auge Licht sei, hat im Alter sich selbst einmal gegen den Kanzler Müller als den einzigen bezeichnet, der sich noch einen Christen nennen dürfe, wie Christus ihn haben wollte, und das ist wahrer, als es auf den ersten Anblick scheint. Nicht um Bekenntnis handelt es sich dabei, — worin er sich gegenüber der unendlichen Fülle von widerstreitenden Lehren nie starr gemacht hat, sondern sich gegen den Anspruch des Augenblicks von Fall zu Fall klar durchsetzte, — vielmehr um „Gesinnung und Tat", wie er selbst es formuliert; um die mythische Lebenserscheinung, wie wir es sehen. Goethe — und nicht der Typus irgendeiner imitatio Christi — als der reine Mensch, das reine aber vollständige Diesseits, das immer tätige Gemüt, Auge und Licht, Umfassung und Güte, ist der Mensch, den zu verstehen dahin führen kann, Jesus selbst zu verstehen, — als welcher die Achse der Welt für immer durch das menschliche Herz gelegt und die Freiheit geschaffen hat.

# Carlyles Goetheporträt*

Beginnen wir mit Nietzsches Carlyle-Porträt. Carlyle: oder Pessimismus als zurückgetretenes Mittagessen, und damit ist er unter die „Unmöglichen" rangiert, in eine, falls nicht gute, so doch illustre Gesellschaft, zusammen mit Dante, Schiller und Rousseau. Carlyles Leben — eine Farce wider Wissen und Willen, eine heroisch-moralische Interpretation dyspeptischer Zustände. Der das geschrieben hat, war ein kranker Mann zeitlebens, auch er ein Interpretator von Zuständen, wie alle die gezeichneten Spinneweber der Ewigkeit. Mißtrauen zu erwecken ist ein erfolgreiches und eben darum vielleicht ein tückisches und unerlaubtes Mittel des Kritikers; wer wäre je darin ein größerer Meister gewesen als Nietzsche! „Carlyle," so lehrt der Mißtrauische, „betäubt etwas in sich durch das Fortissimo seiner Verehrung für Menschen starken Glaubens und durch seine Wut gegen die weniger Einfältigen: er bedarf des Lärms." Danach braucht ein moderner Mensch, der nichts heftiger fürchtet, als düpiert zu werden, nur zwei Seiten, zwei Sätze

* Thomas Carlyle: Goethe. Carlyles Goetheporträt, nachgezeichnet von Samuel Saenger. Berlin 1907, bei Oesterheld & Co.

von dem schottischen Donnerer zu lesen, von diesem Heroen der Phrase, und er hört mit Ungeduld und Abneigung ihn prophezeien, was schon geschehen ist, sieht ihn einherrollen in einer Wolke von Staub.

Aber, so könnte man im Stile Carlyles hinzufügen, in gesperrtem Druck, die Sonne leuchtet durch diesen Staub. Und die Phrase und die Prophezeiung dessen, was längst geschehen ist, sie sind eines Mannes achtungswertes Bemühen, sich die Dinge lieber gegenwärtig und lebendig zu erhalten, als sie durch die Reduktion auf einen Gedanken aus dem Wege zu räumen. Die Gedanken des Weisen begleiten die Dinge, die des Kritikers sind in der ständigen Versuchung, sie zu ersetzen, sie abzusetzen. Ein paar Seiten hinter dem Kapitel über Carlyle heißt es in der Götzendämmerung: „Die Geschichte seiner Wünschbarkeiten war bisher die partie honteuse des Menschen: man soll sich hüten, zu lange in ihr zu lesen. Was den Menschen rechtfertigt, ist seine Realität, — sie wird ihn ewig rechtfertigen. Um wie viel mehr wert ist der wirkliche Mensch, verglichen mit irgendeinem bloß gewünschten, erträumten, erstunkenen und erlogenen Menschen? mit irgendeinem idealen Menschen?" Mit irgendeinem Übermenschen. Wahrhaftig, Carlyle ist ein größerer Realist als Nietzsche. Und eben als solcher hielt er es lieber mit dem alten lieben Gott und mit den Zweifeln an ihm, als daß er dem Bedürfnis, ein Führer der Menschen auch in den letzten Dingen zu sein, eitel und verzweifelt nachgegeben und etwas originelles Metaphysisches erfunden hätte, — wie un-

gefähr es Nietzsche erging, dessen Übermensch und ewige Wiederkehr von allen den ergreifend sonderbaren Zentralkonzeptionen der großen Denker die leersten und gewaltsamsten sind. Gerade der Realist in Carlyle kannte besser als Nietzsche das Anonyme in den Erscheinungen und daß man sie nicht zu wirklich nehmen darf, wenn man ihnen einen Sinn erhalten will. Er wußte, „daß kein Hammerschlag durch das Universum dröhnt, wenn eine Epoche die andre verdrängt." Der Enthusiast und Phrasenmacher ist wahrer als der Kritiker und Psycholog, will sagen, er ist auf längere Zeit hin wahr. Nietzsches Einwand gegen Carlyle: „das Verlangen nach einem starken Glauben sei nicht der Beweis eines starken Glaubens, vielmehr das Gegenteil" — ist der wahr? Er ist es nicht, er ist nur logisch. Nietzsches Dynamit, ähnlich gewissen andern Sprengstoffen, wirkt nur im geschlossenen Raum, am stärksten in der Nähe von vielem Gedruckten; im Freien verliert es an seiner Kraft.

Denn Carlyles Verlangen nach dem Starken wächst auch in etwas Starkem. Wenn er laut spricht, und es geschieht nicht einmal durchaus fortissimo, so beweist das vor allem — insbesondere vor dem Verdacht, daß er etwas in sich zu betäuben habe — und am sichersten so viel, daß er eine kräftige Stimme hat. Er ist muskulös genug. Sein Blut, das Erbe glühender schottischer Bekenner, ist reiner und weniger in sich entzweit, als das des thüringischen Pastorensohnes und would-be-polnischen Grafensprößlings. Er war mehr Persönlichkeit als Nietzsche, der unvergleichlich mehr Genie und dabei in

einem exzessiven Grade Buch ist. Er konnte verehren, ohne am Ende zu kreuzigen, und zu seinen Verehrungen treibt ihn nicht bloß die Not einer Ohnmacht oder eines Gegensatzes, sondern das menschlich sichere Bewußtsein von Wahlverwandtschaft.

Und so hat seine Annäherung an Goethe etwas höchst Charaktervolles. Er war noch keine dreißig Jahre alt, als er seine Übersetzung von Wilhelm Meisters Lehrjahren dem fünfundsiebzigjährigen Dichter zusandte, dessen Ruhm, scheint es, früher nach China, mit Werthers und Lottes Bildern auf Porzellan, gedrungen war, als nach den Britischen Inseln, trotz Werthers auf dem Theater schon in den achtziger Jahren. Carlyle war der erste Kopf von Rang unter seinen Landsleuten, der Goethe als ein Ereignis in der geistigen Welt erkannte und verkündigte; und von Anfang an war sein Verhältnis zu ihm tiefer gegründet als auf dem Boden der bloßen literarischen Interessen; es spricht sich im ersten Brief an Goethe unbewunden, einfach und stark aus: „Vier Jahre sind vergangen, seit ich in den Bergen meiner schottischen Heimat Ihren Faust las, und da konnte ich mich des Gedankens nicht erwehren, daß mir einst vergönnt sein werde, Sie von Angesicht zu Angesicht zu schauen und vor Ihnen, wie vor meinem Vater, ein von Leiden und Irrungen heimgesuchtes Herz ausschütten zu dürfen, dessen Geheimnisse Sie so von Grund aus zu begreifen schienen und so schön darzustellen wußten. Noch immer gehört diese Hoffnung zu meinen Träumen. Viele Heilige sind, seit ich Sie zuerst kennenlernte, aus meinem literarischen

Kalender gestrichen worden, aber Ihr Name steht noch darin: in leuchtenderer Schrift als je. Daß Ihr Leben lange noch, lange erhalten bleibe, zum Trost und zur Unterweisung dieser und künftiger Generationen, ist, sehr verehrter Herr, das ernste Gebet des Ihnen ganz ergebenen Dieners Thomas Carlyle."

Aus den Briefen und allerlei zerstreuten Vorreden und Abhandlungen hat Prof. Saenger die wichtigsten Stellen über Goethe zu einem Bilde zusammengefügt; die Frage ist, wieviel Bedeutung dieses Bild für uns noch hat, nach hundert Jahren einer Philologie, die jeden Tag und jede Zeile von Goethe gefressen hat.

Hundert Jahre Arbeit der Art können schon, wenn auch mit Rosenblättern, wie bei den Saftmälern Heliogabals, einen Mann begraben. Vielleicht hat der, welcher weniger von ihm wußte, einiges zu sagen, was wir vergessen haben.

Ist doch Goethe der Gegensatz zu allem geworden, was Leidenschaft erregt; und der Faust insbesondere hat von seiner Gleichniskraft sehr viel, fast alles eingebüßt. Für Carlyle hatte er sie in einem ähnlichen Maße, wie die großen religiösen Bücher. Er war ihm so voll von wirklicher Gegenwart, daß dieser ganz auf das Moderne erpichte Kritiker, der von einer mythologisierenden, poetischen Poesie nichts wissen wollte, den Faust ohne Schwankung als nur scheinbar dahin gehörig auffaßte: „den wirklichen Stoff dazu habe vielmehr die trockene Prosa des neunzehnten Jahrhunderts geliefert, das gewöhnliche Leben, das wir alle führten."

Goethe war für ihn der vates, der Verkünder einer

vorbildlichen Auseinandersetzung zwischen dem in seine Endlichkeit eingesperrten Menschen und der ihn umgebenden und in gewissem Sinne nicht unerreichbaren Unendlichkeit. Er war dem jungen Manne, dessen Lebensaufbau durch keine Frühreife verschoben wurde und der nach dem Verehrungswürdigen ausschaute, die wahrhaft und über alles große Zeiterscheinung, so groß, daß er ihn neben das größte weltgeschichtliche Ereignis der Epoche stellte und ihn, in seinem Roman von der Französischen Revolution, das geistige Gegenstück zu dieser ungeheuren Totgeburt einer Welt nannte, das heißt: die ungeheure Wahrgeburt einer Welt. Goethe leitete ihn im Kampf und Drang seiner Jugend, und war ihm geisterhaft zur Seite bis in sein spätes Alter. Er vergißt ihn nicht bei der Schilderung der Kanonade von Valmy; und als er die Bilder der Helden tröstend aus allen Gebieten des geistig-sittlichen Lebens beschwört, huldigt er ihm mit dem Bekenntnis: „Ich halte ihn für einen wahren Helden, heldenhaft in allem, was er sagte und tat, und vielleicht noch mehr in dem, was er nicht sagte und nicht tat; für mich ein edler Anblick: ein großer, heroischer, antiker Mann, der spricht und schweigt, wie ein Held des Altertums, unter der Gestalt eines ganz modernen, hochgebildeten und feingesitteten Schriftstellers! In den letzten hundertfünfzig Jahren haben wir solchen Anblick nicht gehabt, keinen Mann, der fähig war, uns einen solchen zu bieten."

Mit einer solchen Krone krönt er ihn; und, wahrhaftiger als Nietzsche zu Wagner, kommt er sich keinen

Augenblick als King-maker vor. Alle seine Äußerungen, sowohl die über Goethe als die zu ihm, haben Distanz. Es gibt keinerlei Affektation darin, keinerlei Erniedrigung, keine Schmeichelei mit Verachtung und Hochmut im Hinterhalt, nichts Geflissentliches. Ich kann es mir nicht versagen, eine besonders schöne Stelle aus dem Briefwechsel anzuführen. Goethe hatte ihm geschrieben — es sind anderthalb Jahr vor seinem Tode: „Leben Sie recht wohl, schreiben Sie bald, denn für mich werden Tage und Wochen immer kostbarer." Worauf Carlyle antwortet, von Craigenputtock nach Weimar: „In Ihrem Briefe sind zwei prophetische Anspielungen, die eine edle, feierliche Würde atmen und mich mit Angst und Schmerz erfüllen. Weit entfernt sei der Tag, der für uns und für Millionen so trauervoll wäre! Zwar könnte ich mich fragen: was sind Sie mir anders als nur eine Stimme? Und ist diese Stimme nicht eine von denen, die nicht sterben können? Wird nicht auch, wenn die Trennung noch unübersteiglicher geworden ist, die Erinnerung an vergangne Güte dauernd teuer dem Überlebenden verbleiben? Und dann trauern wir nicht wie die, die keine Hoffnung haben. Wer den hohen Sinn des ‚Entsagens' erfaßt hat, bewahrt sich schon hienieden einen stillen Glauben an eine ganz andre Zukunft als die, welche der gewöhnliche Fromme glaubt oder den der gewöhnliche Zweifler leugnet. ‚Gott ist groß,' sagen die Orientalen; dem fügen wir, als Anfang und Ende unsrer ganzen Philosophie, ‚Gott ist gut' hinzu. Aber sehen wir hinweg von diesen erhabnen Dingen, die freilich ein weiser

Mensch keinen einzigen Augenblick aus dem Auge verliert: Der Segen des Lebens besteht nicht im Leben, sondern im rechten Wirken. Und wem ein Werk aufgegeben ward, das in der Geschichte der Menschheit nicht oft seinesgleichen hatte, und wer es getan hat und noch tut, darf mit ruhigem Auge ‚vorwärts wie rückwärts blicken', mag sich darin auch der Tau ‚natürlicher Tränen' sammeln. Wir wollen hoffen und beten, daß ein so kostbares Leben in friedvoller Tätigkeit bis zu seiner äußersten Grenze ausgedehnt werde, daß noch lange Jahre freundlicher Brüderlichkeit auf Erden uns beschieden seien."

Das ist sehr, sehr schön; und wenn jemand diese säkularisierte Theologie unredlich nennen möchte, nun, sie ist nicht unredlicher, als irgendeine andre Zusammenfassung des nicht Zusammenfaßbaren. Von Kopf zu den Füßen wird uns die Wahrheit nie ganz einhüllen; die Decke ist zu kurz geraten.

Carlyles Begriff von Goethe ist, wie kaum anders zu erwarten, einseitig. Mehrmals nennt er seine Verehrung gegen Goethe die eines Sohnes gegen seinen geistigen Vater. Wie möchte wohl Goethe diesen Sohn angesehen haben, wenn er ihm nicht durch sein Ausländertum und alle damit verbundenen Umstände ins Ungefährliche wäre entrückt gewesen? Es ist wahrscheinlich genug, daß er ungeduldig gegen ihn gewesen wäre. Carlyle vereinfacht Goethe. In einer Abhandlung über den Faust macht er einen Umriß von Mephisto; er zeichnet ihn gut, und nur davon scheint er nichts zu ahnen, wieviel Goethe

auch in Mephisto steckt — Goethe, Künstler, der er war und der des Halbkünstlers krampfhafte Einheit der Welt nicht nötig hatte; Goethe, welcher sich so einrichtete, daß er zu einer gottlosen und zu einer gotterfüllten Welt gleich gut gestimmt hätte.

Dabei hatte Carlyle aber ein überraschend feines Gefühl für die eigentümliche Mittelstellung Goethes. Er rühmt an ihm als konstitutiv „die wahre Ruhe des Menschen", die er folgendermaßen formuliert: „Sie ist ebensoweit entfernt vom Unglauben einer im Wachstum verkümmerten Seele wie von gedankenloser Unterwerfung unter die blinde Naturgewalt oder dem Gift der Selbsttäuschung und wurzelt in dem harmonischen Ausgleich von Notwendigkeit und Zufall, von den veränderlichen und den unveränderlichen Faktoren unsres Geschicks, in der stillen Überlegenheit seines Geistes über seine Bedingungen . . . Goethes innere Welt ist in langsamer, mühevoller Arbeit errichtet worden, aber sie ruht nun nicht auf hohlem, trügerischem Grunde: sein Friede ist kein Geschöpf der Blindheit, sondern der Erleuchtung; noch entstammt er der unsichern Hoffnung auf den Wechsel, sondern der gewissen Einsicht in das Unabänderliche." Denselben Gedanken, nur von wo anders her und vielleicht noch schöner, geschmeidiger, moderner, noch gültiger ausgedrückt, füge ich hier bei von Paul Mongré: „Goethe hat ein seltnes Glücksgeschenk vor andern Menschen voraus, den potentiellen Tiefsinn, die Fähigkeit, tief zu sein, aber schon an der Oberfläche zu erraten, wie tief man im ge-

gebenen Falle höchstens sein dürfe: jenen klaren, nicht grüblerischen, nicht fanatischen Götterblick, der sich leidenschaftlich genug in die Dinge eingräbt, aber nur soweit, als das Wohltuende und Kräftigende der Dinge reicht." Der Radikalismus täuscht über das Maß der ihm zugrunde liegenden ächten Kraft; die Mittelstellung Goethes macht die Unerschöpflichkeit seiner Wirkung aus. Jeder menschliche Geist hat seinen Platz zwischen Idealität und Realität von Natur und Wahl zugewiesen erhalten; die beiden Extreme sind nur denkbar (das heißt, sie sind nicht denkbar); eine kleine Verschiebung des Geistes zwischen ihnen näher nach der einen oder nach der andern Seite, und das Weltbild ist bis in die letzte Faser verändert. In ähnlicher Weise steht der geistige Charakter zwischen Persönlichkeit und Unpersönlichkeit; zu sehr nach der einen Seite entschieden, und er erstarrt; nach der andern, und er verdunstet. Goethe nun steht zwischen den Extremen auf dem genauesten Punkt von allen großen, modernen Männern, die wir kennen. Hierdurch ist er eine mythische Gestalt. Und daß ihn als eine solche schon Carlyle, durch die Befangenheit des Zeitgenossen hindurch, erkannte, ist Verdienst genug, um sein Bild des großen Mannes auch für uns immer wieder frisch zu erhalten.

In Craigenputtock — zwei Stunden zu reiten bis zur nächsten Stadt, man glaubt es dem Namen anzuhören, in welcher dumpfen Einsamkeit zwischen schottischen Mooren und Felsen er lag — gab es einen Zuschauer bei allem, was Carlyle schuf und litt: seine Frau Jane,

die ihm mit ihren zarten, verwöhnten Händen das Brot buk. Beim ersten, nach einem Leitfaden unternommenen Versuch dazu war der Backofen nicht heiß genug, und die Frau saß bis in die dritte Stunde der Nacht vor dem Ofen, allein wach im Hause, verstört, verzweifelnd; bis ihr Benvenuto Cellini einfiel und sie sich sagte, daß es vor den höheren Mächten keinen Unterschied mache, ob der „Perseus" oder ein Laib Brot für den geliebten Mann gar würde. Sie schickte einmal eine ihrer schwarzen Locken nach Weimar, aber Goethe konnte das Geschenk nicht von seinem Haupte erwidern, wie sie gebeten, denn „kurz und mißfärbig" habe das Alter sein Haar gemacht: „Meine schönsten Grüße der würdigen Gattin." Sie stand daneben, von Carlyles Herzen weiter entfernt, als Craigenputtock von Dumfries, weit davon, zu schaffen; ja weit davon, zu leiden: eine Gestalt aus einer tieferen Wirklichkeit, als Carlyle zu messen gegeben war, und aus tieferen Träumen, als selbst Goethe hatte.

# Ibsen — immer wieder

„Anders lesen Knaben den Terenz, anders Grotius." Was die beiden Sorten Leser und Lesen unterscheidet, ist die Erfahrung, als welche dem Manne, sobald er aus der stolzen Gewißheit der Jugend heraus ist, das Leben erst verdunkelt und darnach langsam mit einem neuen Lichte erhellt. Wie es im Dichter eine Tiefe und Wahrheit vor aller Erfahrung gibt, so daß er von den Grundmächten der Seele Entscheidendes genug zu sagen weiß, bevor er sie an sich oder an andern urteilsfähig erlebt hat, so gibt es auch eine Wirkung des Dichters, die ganz rein und schöpferisch nur von dem noch vor der Erfahrung stehenden Sinn verspürt wird. Die Jugend ist allmächtig, und so ist ihr immer nur das Äußerste von Idealismus gemäß; das Bedingte ist ihr zuwider, und zu seiner Anerkennung, Benutzung und Schätzung gezwungen zu werden, gehört zu ihren verhängnisvollsten Krisen.

Wenn es erlaubt ist, von mir selbst zu sprechen, — es ist in diesem Falle aber sogar geboten —, so habe ich in meinem Verhältnis zu den Werken Ibsens das Beispiel einer durch keine zufälligen oder willkürlichen Mittel gesuchten, also gefälschten, sondern sich von selbst einstellenden klaren Entwicklung. Dasjenige Werk des

Dichters, das trotz seines rauhen Klimas mit der Gewalt des Unbedingten mich in jungen Jahren hinriß, war der „Brand". Aus allen übrigen, und es befanden sich darunter schon die Gesellschaftsdramen bis zur „Nora", sprachen Zweifel und Kritik in einer Weise, daß sie nicht etwa nur in mir gleichfalls Zweifel und Kritik erregten, sondern daß sie eigentlich vor meinem Interesse vorbeifielen; der in ihnen verborgene Idealismus wirkte nur wie Tendenz auf mich, und als solche pflügte er in meiner jugendlich unempfindlichen Welt zu flach. Später dann, als das literarisch-künstlerische Interesse sich von dem allgemeinen, dem naiveren und wahreren, schied, konnte auch die größte Bewunderung der Meisterlichkeit Ibsens sich von der nun einmal vorhandenen Kühle und Verschattung lange nicht frei machen. Aber noch später geschah es mir zuweilen, daß nach einem Blick ins Leben ein Nachbild, ein Urbild aufglomm, das ich anfangs nicht erkannte, so vertraut es schien; und siehe da, es waren Ibsensche Erscheinungen, Geheimnisse, Deutungen.

Die eigene Erfahrung hält man immer für die gesetzmäßige; und so wunderte es mich, daß mit der Zeit Stimmen laut wurden, welche bezeugten, daß andre den entgegengesetzten Weg gegangen waren und sich von Ibsen in demselben Schritt entfernt hatten, wie ich mich ihm genähert. Wie es uns so geht: wenn ich selbst an Ibsen nie gezweifelt hätte, so würde mich, bei dem immer in Kampf und Feindschaft wogenden Menschengeist, weder Abfall noch Fronde gewundert haben; aber eben meine Entwicklung zu ihm hin nahm ich als Beweis für ihn.

Das ging bis ins Einzelne. Wenn ich zum Beispiel eine Vorstellung der „Gespenster" sah und im Verlaufe des Dramas Widerspruch, ja manchmal Unaufmerksamkeit in mir nicht verkennen durfte, am Schluß aber mich in einer gewaltigen, tragischen Erschütterung fand und das Bild von Mutter und Sohn in einer allem Großen dreier Jahrtausende ebenbürtigen Größe unvergeßlich davontrug — so erstaunte es mich, daß andre zwar die jeweilige Kleingläubigkeit des Weges, aber nicht die Herrlichkeit am Ziel in sich erfahren hatten; erstaunte mich um so mehr, als mir nicht nur die überredende Dichtergröße, sondern die überzeugende Wesenswahrheit immer klarer aus den Schleiern des bürgerlichen Zweifels entgegendrang.

Es lohnt sich wohl, den Gründen nachzudenken, aus denen die vielfach bezeugte Abkehr von Ibsen stammt. Einer der wichtigsten, am unmittelbarsten wirkenden ist Ibsens Technik, diese berühmte und allen, die sie berufsmäßig zu analysieren hatten, höchst befriedigend zugängliche Technik. Es haftet ihr etwas Mechanistisches an — wenn man das Wort mit der nötigen Vorsicht versteht: ein Kunstwerk ist kein Mechanismus, so wenig wie es ein Organismus ist. Nichts führt die Einsicht in das Wesen der Kunst mehr irre, als daß man auf das Kunstwerk den Begriff des Organismus anwendet; es ist eine Kategorie für sich. Mechanismus, Organismus, Kunstwerk — es sind drei Kategorieen, eine jede für sich. Zuweilen hört man für ein Kunstwerk das gedankenlose Lob, es sei ein wahrer Organismus: man

könne nichts dazu und nichts davon tun. Aber gerade bei Organismen kann man das ja, kann an Bäumen und Menschenleibern herumfetzen, und darf aus einer Uhr kein Rädchen entfernen. Weder im Prozeß des Entstehens, noch wenn es, von seinem Schöpfer entlassen, fertig und unwandelbar vor unsre Augen gestellt ist, hat das Kunstwerk irgendeine Ähnlichkeit mit einem Mechanismus noch mit einem Organismus. (Und hier wäre hinzuzufügen, daß wir auch kein Recht haben, das Weltall sei es einen Mechanismus oder einen Organismus oder ein Kunstwerk zu nennen; wer das faßt, der weiß etwas jenseits des Wissens.) Nur annäherungsweise, und wenn man sich aufs schärfste bewußt ist, uneigentlich, ja mit einer gewissen Unredlichkeit und Verführung zu sprechen, sollte man ein Kunstwerk nach dem Begriff der beiden andern Kategorieen beurteilen. Dann aber darf man Ibsens Technik näher an eine mechanistische rücken. Sie hat etwas Offizielles, sie betont die einzelnen Funktionen allzu deutlich. So wie es Rätsel gibt, die durch ihre Auflösung ein für allemal erledigt sind, und andre, die gerade von ihrer Auflösung immer neu und geistreich leben, so ist Ibsens Technik, einmal erkannt, für immer allzu leicht durchschaut, und die Motive werden, zumal wo sie sich symbolisch verdichten, aufdringlich. Während sonst gerade das Erwartete und Vorbekannte die Spannung steigert, erleben wir bei Ibsen öfters, daß es uns außer Teilnahme setzt.

Mit der nicht bei jedem Wiedererscheinen sich gleichsam aufs neue erschaffenden Technik, dem formalen

Grunde einer scheinbaren Verdämmerung Ibsens, hängt der gleichfalls sich nicht ständig erneuernde Inhalt zusammen. Soweit ein Dichter seine Gestalten kritisch sieht, soweit sind sie der Zeit und der Vergänglichkeit überantwortet. Wenn man unter der anscheinenden Gestalt eines Menschen nur das Urteil über einen Menschen vor sich sieht, so bleibt man im Grunde nur so lange gefesselt, bis man das Urteil verstanden hat, es annimmt oder verwirft. Ist es gar allgemein und selbst dem Stumpfesten geläufig geworden, so erlebt es das Schicksal, das Ibsen selbst jeder normal gebauten Wahrheit zuerkennt, es hält seine siebzehn, achtzehn, wenn es hoch kommt: zwanzig Jahre aus.

Solcher Wahrheiten gibt es bei Ibsen. Daß man aber zu einer von diesem zeitlichen, sozialkritischen Range auch seine tiefste und ewigste erniedrigt hat, daß man ihn gerade dort als „Bürger" nahm, wo er ein Seher über allen ist, das war die Quelle eines literatenhaft unreifen, literatenhaft unmenschlichen Mißverständnisses. Diese seine tiefste und ewigste Wahrheit ist das Weib. Es ist der Irrtum aller Irrtümer, zu glauben, daß er es gegen einen Hintergrund von ein paar Jahrzehnten Geschichte und Tendenz gesehen habe. Laura Marholm hat einmal gerühmt, daß Ibsen für die Erweckung und Adelung ihrer Frauengeneration soviel bedeutet habe wie für die ihrer Mutter Paul Heyse. So wunderlich uns das klingt, so ist etwas Richtiges daran; und jedenfalls ist es feiner als die Befriedigung, in Ibsen einen Vorkämpfer für Lyzeumsdamen-, für Vordergrundeman-

zipation zu sehen. Das tat sogar Strindberg, und erfocht seinen Sieg gegen einen untergeschobenen Wechselbalg; nicht gegen Ibsen.

Denn nicht Ibsen ist der „Bürger", sondern Strindberg ist es, mit seinem Kampf gegen Köchinnen und andre Windmühlen; Strindberg, der zwar hinter die Dinge sieht, aber was sieht er dahinter? — immer nur wieder Dinge. Ibsens Auge jedoch hängt nicht an dem Gewimmel des Tages, an den Kobolden von Tisch und Bett; was es durchschaut, mag immerhin nicht viel mehr sein, als jeder mutbegabte Blick imstande ist; aber was es schaut, ist Schicksal, und das ist nur vom Auge des Genies zu sichten. Wenn die zwitschernde Nora nichts weiter wäre als eine Lektion, wie es die Weiblein machen sollten, so gäbe das einen erkünstelten, spieleriſchen Anarchismus, der weniger als die gewöhnte, solide Ordnung wert wäre. Und wenn dieselbe Nora, noch durch ein Verbrechen, sich neben ihrem Manne nur als die reinere und ursprünglichere Natur erweisen sollte, so würden wir den mit etwas spitzfindigeren Mitteln als sonst entlarvten Philister unter die Einzelfälle zu rechnen haben. Aber Nora erwartet schließlich nicht die und die bestimmte, für die dramaturgische Lösung ausreichende Tat — sondern „das Wunderbare". Was das ist, darnach sollte man nie fragen; denn jede Antwort wird nüchtern klingen, und im besonderen Falle Noras klingt sie etwas kindlich, wenn man will: sogar kindisch. Aber nach Nora, gegen das Ende Ibsens, kommen die Ella Rentheim und Irene, die nicht nur

die Antwort, sondern auch die Frage durch lange, stumme Jahre in sich hineingeschwiegen haben wie in ein Grab, und die Gräber reden die unüberhörbare Sprache.

Jedes rechte Weib unsres europäischen Zeitklimas darbt; jedes kommt zu kurz; jedes steht in tiefer Einsamkeit, zum Geize seines Reichtums wider Willen verdammt, doch endlich da.

Das ist es, was Ibsen gesehen hat, mit Augen, denen im hohen Alter den Ernst eines großartigen Schweigens, die mysteriöse Entrücktheit über Wunsch und Hoffnung und Klage und Urteil nicht einmal die Brille ins Tagwache verhexen konnte. Es war eine göttliche Liebe, die um Irene wußte; und Ibsen, als ein Liebender, war weitsichtiger als Strindberg, nicht kurzsichtiger.

Als Strindberg; und nun gar als alle die schnell Belehrten, mit Vergnügen Entzauberten, die ihm nachsprachen. Nichts hat es leichter, sich durchzusetzen, als ein Aburteil. Zu glauben, wo andre schon zweifeln, beunruhigt manchen wie eine Rückständigkeit in der Mode. Vollends generelle Verachtung, die man erweisen kann, tut es unselbständigen Menschen mit einem wahrhaft lüderlichen Behagen an. Ein Volk sei minder — jeder Lump des besseren Volks fühlt sich als Gott. Und so haben die Männer sich wie einen derben Schluck Branntwein die Erkenntnis zu Gemüte gezogen, daß das Weib physiologisch schwachsinnig sei und daß nur eine sitzengebliebene oder chronisch wieder ausbrechende Pubertätsideologie es möglich mache, die Frauen sozial, moralisch und schöpferisch ernst zu nehmen.

Helenen in jedem Weibe zu sehen, das mag den Trank im Leibe zur Voraussetzung haben; aber eine allgemeine Voraussetzung ist die, daß jeder sich Helena oder ein andres Götzenbild zum Weibe wünscht und irgendwann einmal darauf verfällt, die Frau, die er sich vom Zufall hat beilegen lassen, an jenen platonischen Urgestalten zu messen. Wenn aber die Weiber es ebenso ungeduldig mit den Männern hielten, wo blieben die? Wenn die Weiber die Männer genau wägten — Frauen sehen so gut, daß ein Mann schon ein Talent ist, der nur so viel sieht wie jede Durchschnittsfrau, und sie machen nur aus gutem Willen die Augen vor der Komödie zu, die wir in Gottes Welt anrichten — wie viele würden bestehen? Wie viele von denen, die, weil sie kleine geistige Angewohnheiten haben, daraus den Anspruch herleiten, verstanden zu werden, eine Nummer zu sein? Und wieviel Kümmerlichkeit, Lächerlichkeit und Unappetitlichkeit hat jedes der guten Weiber in den Kauf zu nehmen?

Es gereicht eigentlich den Frauen zur Ehre, daß sie zu allen Zeiten so viel gehechelt wurden; es ist ein Beweis dafür, daß man in jeder einzigen das Ideal zu finden hoffte, die Männer wurden bereitwilliger im Dutzend genommen. Und in was für Weibern hat nicht schon dann und wann ein hornblinder Mann, und wenn er auch ein Genie war, das Ideal gesucht, und war enttäuscht und tödlich beleidigt, wenn er sein Gold als Katzengold erfand. Er sollte schweigen in derlei Fällen; vom Manne aus gibt es zwar unglückliche Ehen, aber keine falschen. Warum ist er zudem so ein Öffentlich-

keitsfanatiker auch sonst, und weiß nicht, daß zwar der beste Mann einer Zeit irgendwie offenbar wird, das beste Weib aber wahrscheinlich verborgen bleibt! Ein ins Weibliche übersetzter Strindberg — nein: Strindbergianer! — würde darüber zu donnerwettern haben, daß die Goethe und Bach und Lionardo nicht in Rudeln herumlaufen.

Ibsen steht über diesem niederen Hin und Her. Der Angriff Strindbergs versehrt ihn nicht, denn er erreicht ihn nicht; und die Begeisterung der Bildungsdamen bleibt gleichfalls tief unter ihm. Zieht man aber von Strindberg den literarischen Oppositionellen ab und bekommt sein Problem durch Nebenabsichten unverstellt in die Hand, so ergibt sich, daß beide Männer, in jedem Persönlichkeits- und Wesenszug voneinander verschieden, doch aus derselben Not ihre Order herausgehört haben. Ich sagte vorhin, daß Strindberg ein Bürger sei; ich sagte es nur zur Hälfte im abfälligen Sinn. Ibsen ist von dem Adelsgeschlecht der know-nothings, der Nichtswisser, der Männer mit den Fragen im Herzen und ohne Antwort auf den Lippen; Strindberg weiß immer, und alles ganz sicher, heute schwarz und morgen weiß mit derselben Tatsachendreistigkeit, und selbst wo er vielfältig ist, kann man die Vielfalt zählen, wie die ineinandergesteckten Becher eines Zauberkünstlers; er hat auch die Fragen auf den Lippen und die Antworten dazu, bald eine sozialistische, bald eine aristokratische, bald eine christologische, wie eben dieses stürmischste aller europäischen Gehirne die Welle warf. Und so ist er,

scheinbar ein Mystiker, in Wahrheit immer ins Praktische, ins Soziale verstrickt. Nicht das Weib ist sein Problem, sondern die Familie.

Die Familie, nicht das Individuum, ist nach Lagarde die Zelle des Staates. Sie sollte es sein, sie ist es nicht mehr. Diese Familie, die von der Sippe losgelöst und nicht mehr die Wirtschaftseinheit ist; die nur aus einer kleinen Anzahl ständig aufeinander angewiesener, durch Zufall oder durch das trügerische, anarchische Element der Gefühle miteinander verbundener Individuen besteht, sie ist Strindbergs Problem, die Brutstätte des Übels. Denn was tun, sobald ein geistig-seelischer Anspruch da ist, die Menschen der ihres Ursinns entfremdeten Familie? Sie machen einander krank. Sie werden einander aufsässig, wie Polarreisende in arktischen Nächten, bis zum Haß. Sie haben als Familienmitglieder gegenseitig nichts andres zu leisten als Gefühle, Müßiggang und Zeitvertreib; da muß der Haß aufbrennen; und die Ehe wird schlecht; und das Weib wird schlecht. Das ist die Familie bei Strindberg — welcher nicht die heidnische Familie ähnlich ist, und also auch nicht die des Bauern, die in ihrem Lebensgefühl so gewiß eine heidnische ist, wie sie eine Wirtschaftsgemeinschaft ist.

Scheinbar ist hier ein rein soziales Problem; zu einem moralischen wird es, gleich manchen andern, durch den schöpferischen Widerspruch des Christentums gegen jede bloß natürliche Entwicklung, einen Widerspruch, an welchem einiges Natürliche zugrunde geht, andres sich über sich selbst hinauszuschwingen getrieben wird.

Was dieses für den Mann bedeutet, das lesen wir in der Geschichte seiner gesunden faustischen Fieber; was aber für das Weib, das hat noch keiner so gefühlt wie Ibsen: in Rebekka West spricht es deutlich, in seinen späteren Frauen heimlich.

Beide, Strindberg und Ibsen, haben denselben Riß in unsrer Welt gewußt; nur daß Strindberg — dessen Kampf es immer, selbst wo er sich ins Apokalyptische steigert, mit der kapitalistischen Welt zu tun hat — nicht loskam davon, wie Martha entartete, während Ibsen dem langen, bangen Wandel Marias zusah.

# Tolstoi

Die Stimme eines Predigers in der Wüste. In Deutschland ist die Wüste seit einem, seit anderthalb Jahrzehnten sehr gewachsen; man hörte nicht mehr auf das, was Tolstoi sagte, sondern man betrachtete es sich nur, mit Respekt oder Nachsicht oder Geringschätzung, aus der Sicherheit des Idealismus oder des nachgemachten Idealismus oder des Imperialismus und ähnlicher europäischer Erfindungen, als Kuriosität. Nun hat seine Flucht, die Flucht aus dem Hause des reichen Mannes in die Einsamkeit des Gewissens und des Todes, noch einmal die Gemüter erregt; aber der Tod selbst hat schnell alles wieder zur Ruhe gebracht. Einige ächte, einige schickliche Ergriffenheit, Torheit, die zu Jahren gekommen ist, und Niedertracht bekundeten sich, — und bis der Nachlaß erscheinen wird, wird es bald wieder um den Namen und um den Willen Tolstoi still sein bei uns.

Torheit und Niedertracht zweifeln nicht; sie wissen. Sie wußten, daß Tolstois Flucht aus dem Hause, wie seine ganze christliche Entsagung, Pose und Heuchelei gewesen sei. Das ist eine Psychologie, die so glatt und sicher wohl nur in „Europas Flachland" möglich ist,

und obenein in dem Deutschland, das selbst von einer ganz spezifischen Heuchelei vollständig durchsetzt ist, für welche es verdienstlich wäre, dem englischen cant entsprechend, einen Namen zu finden. Man stößt sich mit Pharisäerhochmut daran, daß Tolstois Lebensführung sich nicht ganz und gar mit seiner Lehre gedeckt hätte. Schon Seneca hatte einen ähnlichen Vorwurf zu widerlegen; er besteht zu Recht nur von einer sehr großen, etwa Shakespearischen Höhe der Menschenbetrachtung. Als Schopenhauer das Bild des Stifters der La Trappe erblickte, sagte er, sicherlich in seinem Gewissen getroffen: das ist Sache der Gnade. War er darum, daß er es dem heiligen Manne nicht nachzutun vermochte, ein Heuchler? Aber weil Tolstoi nicht alles getan hat, glaubt man vergessen zu dürfen, was er getan hat, — und malt sich einen Tag in Jaßnaja Poljana vor.

Es ist ein heiterer Sommernachmittag, und ein junger Westeuropäer hat sich zum Besuche eingefunden. Was sind Sie? fragt ihn aus einer Ungeduld, die ihn immer noch zuweilen überrascht, der greise Prophet. — Dichter. — Schämen Sie sich nicht, ein so kräftiger, junger Mensch? — Aber im selben Augenblick lächelt er freundlich und verabschiedet sich, weil der Vormittag zur Arbeit bestimmt sei, zu Tische würde man sich wiedersehn. Der junge Dichter verbringt angenehme Stunden mit den Damen des Hauses, mit Freunden, Gästen und Besuchern, im Gespräch, im Besichtigen des Gutes, auf dem Tennisplatz, im Lustwandeln durch den schönen Park. Dreiviertel Stunde vor dem Essen wird dem Grafen sein

kräftiges Pferd vorgeführt, und er macht seinen sanitären Spazierritt. Man speist, zwei Diener mit goldenen Knöpfen an der Livree servieren ein Diner, nur dem Grafen selbst servieren sie ausschließlich vegetarische Gerichte, Blumenkohl, Artischoken, und die Gräfin soll sich einmal im Winter eine spöttische Bemerkung nicht verkniffen haben, daß Leo Nikolajewitsch sich keine Gedanken darüber mache, was es koste, Artischoken um diese Jahreszeit herbeizuschaffen. (Die Gräfin ist dem Klatsch, der groben vereinfachenden Erklärung ihres Denkens und Verhaltens, fast noch mehr ausgesetzt gewesen als Tolstoi selbst.) Nach dem Essen trinkt der Graf sechs Tassen starken schwarzen Kaffee, fast so viel wie Voltaire, und darnach unterhält er sich mit seinem Gast. Dann wird photographiert, und unsere illustrierten Zeitungen können wieder ein Bild bringen von dem strammen Heiligen mit weißem Bart und buschigen Brauen, mit dem russischen Bauernkittel, in dessen Gurt er die flachgepreßte Hand kokett hineinschiebt.

Und wenn dieser von Ärzten wohlbehütete Grandseigneur Urchristentum predigt, das sollte nicht Heuchelei sein? Es ist ja in der Tat nicht schwer, auf köstliche Dinge zu verzichten, wenn man sie hat. Man erinnert sich auch, daß ihm, nicht lange bevor er die Kreutzersonate schrieb, die Ehe noch ein Kind getragen hat.

Aber — außer daß er ein paar letzte Dinge, die er als notwendig hinstellte, lehrte und forderte, nicht restlos bewältigte, müßte nicht doch dem verstocktesten Besserwisser dieses Leben verehrungswürdig sein, wie wenig

von Menschen gelebte, wie keines seit Goethe? Hier ist eine dichterische und schriftstellerische Produktion, gewaltig an Kraft, Originalität und Umfang, die Manuskripte sind gearbeitet wie die Flauberts; der Nachlaß wird sie verdoppeln, man spricht von vielen Bänden Memoiren und einem fast unübersehbaren Briefwechsel. Sein privates Leben war stürmisch und rastlos, und wo er dachte, dort handelte er auch. Er gründete Schulen, lehrte Kinder und Alte, und schrieb den Schülern Lesebücher. Bei der Volkszählung durchsuchte er die schauerlichsten Armenviertel von Moskau, und als die Hungersnot sein Land verheerte, zog er von Dorf zu Dorf, speiste, tränkte die Elenden, half nicht mit Gelde bloß, sondern mit Hand und Herz. Schließlich wurde er ein Bauer unter Bauern, führte als Greis den Pflug und die Sense, nähte seine Stiefel und seinen Rock. Und bei dem allen saß er im Mittelpunkt einer moralischen Welt, wie die Spinne im Netz, bereit, überallhin auszufallen, wo es not tat.

Und trotzdem sollte noch „das Eine, was nottut," gefehlt haben, nach dem Urteil der Toren und Niederträchtigen — und nach seinem eigenen? Denn er floh ja, mit einer verzweifelten Anstrengung gegen sein Leben, das nicht ganz das seine war, das von seiner Frau, von seiner Familie, von Freunden, Neugierigen, von Jüngern und Kinematographen beunruhigt wurde. Wenn die Berichte wahr sind, so muß sein Tod schrecklich gewesen sein. Iwan Ilitsch, nach zweistündigem Todeskampf, hörte noch, daß jemand über ihm sagte: das

Ende: „Er hörte diese Worte und wiederholte sie in seiner Seele: das Ende des Todes! sagte er zu sich selbst. Er ist nicht mehr." Tolstoi aber mußte leiden, nicht nur daß die beflissene, sich übertreibende, unwahrhaftige Anteilnahme der Lebenden an dem Sterbenden sich in seine letzten Stunden drängte, wie in die des Iwan Ilitsch; er floh, und sechs Ärzte und hundert Reporter waren auf seinen Fersen; er wurde mit Kampfer gereizt, mit Morphium betäubt und, wer weiß, betrogen um seinen Tod. Er ist gestorben, „ohne das Bewußtsein wieder erlangt zu haben"; es sei denn, daß nur die um ihn Stehenden seinen Zustand für Bewußtlosigkeit hielten er selbst aber, wie Ilitsch, „hinuntergefallen war und das Licht gesehen hatte". Aber wahrscheinlich ist, daß er das Sterben nicht fand, wie er es gepriesen hatte.

Und ebenso hat er das Leben nicht ganz so geführt, wie er es pries. Er opferte vieles; nur eines gab es da, was er nicht opferte. Als die Apostel die Urgemeinde gründeten, verkaufte, wie die andern Frommen, auch ein Mann mit Namen Ananias seine Güter und brachte den Ertrag zu den Füßen des Petrus; aber er hatte etwas von dem Gelde für sich entwandt, und wurde dafür des Todes. Tolstoi hätte gewiß auf allen Glanz seines Einsiedlertums und auf Artischoken in Silbergeschirr verzichten können; aber er konnte nicht darauf verzichten, zu schreiben.

Nein, er war kein Heuchler, dieser riesenhaft schattende Mensch: aber freilich war er eine Tragödie, wie jede große Erscheinung. Der kleine Mann, um es zu wiederholen,

bricht an seiner Schwäche zusammen, der große an seiner Stärke, denn sie ist stärker als er. Wieviel Weltlichkeit auch Tolstoi in sich zum Schweigen brachte, dieser einen des Dichterwillens, der Künstlerkraft konnte er sich nicht erwehren. Er konnte sie unter Zaum und Zügel nehmen und Vorspanndienste tun lassen, aber er konnte ihr eingebornes Heidentum nie völlig ersticken. Wenn er sich auch bemühte, immer einfacher, reiner und sachlicher zu schreiben, und sich Bauern und Bäuerinnen kommen ließ, um ihnen, wie Luther sagt, aufs Maul zu sehen, so war es für ihn doch Studium, Anstrengung und Kunst, zu schreiben, wie die Bauern sprechen. Ein Heiliger schreibt nicht. Von Jesus wissen wir, daß er nur einmal schrieb: als man die Bagatelle der Ehebrecherin vor ihn brachte; er warf, die Szene spiegelt seine unendliche Gleichgültigkeit gegen den Fall, den Pharisäern sein verblüffendes Urteil hin und schrieb weiter — in den Sand.

Auf seinem Totenbette richtete Turgeniew, es war im Jahre 1883 und nach Tolstois ersten Bekenntnisschriften, einen ergreifenden Brief an diesen: mein Freund, großer Schriftsteller des russischen Landes, kehren Sie zu der literarischen Tätigkeit zurück! Achten Sie auf meine Bitte . . . ich kann nicht mehr . . . ich bin müde. Die Sorge, so rührend sie ist, war überflüssig. Tolstoi wurde nicht müde, er konnte nicht — anders. Auch abgesehen davon, daß in seiner Bekennerzeit die Dramen, die russischen Legenden, die Volkserzählungen, die Auferstehung und vieles andre geschrieben wurde, daß abgeschlossene Dichtungen unveröffentlicht in seinem Pult sich sammel-

ten, so ist er derselbe Künstler, der er in seinem ersten Buche war, in jeder seiner Äußerungen bis in die religiösen Bücher hinein; ob er nun eine Volkszählung in Moskau oder eine Opernprobe auf dem Theater beschreibt. Er kann nicht anders: über was immer er sich äußert, sogleich stellen sich Menschen bei ihm ein, eine Anekdote schürzt sich, ein Gleichnis breitet sich aus und leuchtet, es gibt eine Spannung und einen Eklat. Selbst wenn er nichts will, als seine Lehren an einem mathematisch genauen Beispiel vorbringen, etwa in der Erzählung „Wandelt dieweil ihr im Licht seid", selbst von einer scheinbar so greisenhaften, scheinbar bloß lehrhaften Legende braucht man nur die Lehren wegzuwischen, und es bleibt eine künstlerische Erfindung, eine Form, eine Schönheit bestehen.

Aber ebenso wie er immer der blieb, der er im Anfang war, so war er von Anfang an der, der er schließlich wurde. Wiewohl er es selbst nicht Wort haben wollte und alle seine Werke bis zur „Beichte" verwarf, so ist doch für uns der Einschnitt in seinem innern Leben nicht so gewaltsam, wie er glaubte. Turgeniew liebte nicht den Olenin in den „Kosaken", diesem Frühwerk, das er doch für die beste russische Novelle erklärte; er liebte, wie Flaubert, nicht den philosophierenden Schlußband von „Krieg und Frieden"; er liebte nicht den Lewin in der „Anna Karenina". In dem allen ist schon der Tolstoi, den er zu seiner wahren Bestimmung aufrufen zu müssen glaubte. In diesem gewaltigen Strome Tolstoi lagen von Beginn an seine Ideen, wie Steinblöcke in

einem Strombett, an denen das Wasser sich schäumend empört, sich zurückgeworfen fühlt und vorwärts stürzt, seinen Zorn, seine Stimme, seine Lust gewinnt und die es unaufhaltsam mit sich stößt und rollt.

Derselbe tierhaft helläugige Wirklichkeitsblick fragte in ihm das Leben sowohl nach seinem Sinn als nach seinen Erscheinungen. Tolstoi hatte nicht den rein künstlerischen, absichtslosen Trieb zur Realität, wie Flaubert — hatte Flaubert ihn? Um den Dichter herum fluten die Dinge und haben eine Antwort für ihn; er aber muß sie fragen, und fragen heißt, irgendwie schon die Antwort wissen. Flaubert wußte, daß er Häßlichkeit, Kleinlichkeit, Philiströsität finden würde, wohin er immer sein Auge würfe und so fand er sie in so vielen Gestalten, wie seinem Grimme wünschenswert war. Jeremias Gotthelf, in der deutschen Literatur wohl derjenige, der an Fülle der Wirklichkeit und an Dichtigkeit der produktiven Anlage am ehesten mit Tolstoi zu vergleichen wäre, maß an einem erstaunenswert einfachen Schema das Leben der Menschen, und die Einfachheit dieses Messens machte es ihm möglich, unverwirrt und selbstgewiß zu sehen, zu beobachten und zu urteilen. Sei sparsam und fleißig, das, ist ungefähr sein ganzer Katechismus; und da nicht schwer war, zu *sehen*, wie sich zu diesem Gebot seine schweizerischen Pfarrkinder verhielten, so *sieht* er viel. Bei Tolstoi ist es ein Grundmißtrauen gegen alles, was man sehen kann, das ihn lehrt, zu sehen; ein Grundmißtrauen gegen die Natur, das ihn lehrt, die Natur zu ertappen. Da er sicher ist, in keiner Erscheinung das zu finden,

was man üblicherweise in ihr erwartet, so findet er in der Tat immer etwas Überraschendes und Neues an ihr, er findet immer etwas dahinter. Er hat vom ersten Versuch an eine Fähigkeit, den Unsinn der Gesellschaft zu entschleiern und uns die Menschen so erscheinen zu lassen, wie Musikanten und Tänzer dem Tauben erscheinen. Eine seiner späteren Lehren ist die, daß wir uns über den Grad unsrer Gewißheit täuschten; wir hielten die Materie für das Verständlichste, darnach das Organische, darnach unsre tierische Existenz — worunter er auch unsre gesellschaftliche begreift — und für das am schwersten, ja gar nicht zu Verstehende, hielten wir unsre vernünftige, göttliche Existenz und damit Gott selbst. In Wahrheit sei es umgekehrt, und wir verstünden, wenn wir uns nicht betrögen und künstlich blind machten, rein und ursprünglich nur Gott und unsre vernünftige Existenz, die eins sei mit Gott; wir verstünden sehr viel weniger und sehr viel irrtümlicher unsre tierische Existenz und ganz und gar nicht die Materie. Diese Lehre kam ihm nicht auf Grund seiner späteren Erleuchtung, sondern ist sein Urinstinkt. Sie leitet ihn, das ganze gesellschaftliche Leben der Menschen, ob es sich nun in Liebesleidenschaften oder in Politik, in Herrschaftsanmaßung oder Kunstverehrung, in Hochsinn oder Knechtsinn, in Tapferkeit oder Feigheit äußere, als Betrug oder Selbstbetrug zu erkennen. Sein künstlerisches Auge und seine moralische Witterung sind auf diese Weise derselbe Sinn. Du bist nicht das, was du scheinst: mit diesem Verdacht, — du bist etwas andres, als du

glaubst: mit dieser Gewißheit tritt er an jede Erscheinung und bemächtigt sich ihrer.

Er sieht das Sinnlose in dem geschäftigen Hin und Her der Gespräche und Praktiken und spürt den Stachel und die Qual in der Genußsucht, in der Lüge und in der Sünde. Das Individuelle verwirrt ihn nicht, weil es unter dem ihm stets bewußten Gesetz steht und darum immer, mag es sich auch noch so sehr betonen, als Beispiel für das Typische dienen muß. Schale um Schale, Haut um Häutchen löst er mit seiner nie erbebenden Hand von den Menschen und von den Situationen, und je tiefer er dringt, je reicher sich dadurch das Individuelle zu entfalten scheint, um so typischer, beispielhafter wird es in Wahrheit. Darum sinkt ihm auch die Natur nie zum Modell herab, und seine Landschaften verblassen nie zur sentimentalen Wollust der Ferienstimmung. Und wenn seine alles sehenden Augen, sein unermüdlich produktives Gedächtnis ihn verführen, eine Situation mit allzuviel Detail zu malen, und unsre Illusion darunter zu ersticken droht, so gibt er plötzlich noch einen Zug obenein, der das Bild sogleich ins Typische und zur höchsten Bildkraft steigert. Wir sehen etwa das Interieur eines russischen Adelshauses mit Kindern, Bonnen und Geschäftigkeit, schon werden wir unaufmerksam, da fällt unser Blick auf das klavierübende, kleine Mädchen, das die Oktave noch nicht greifen kann und sie immer arpeggierend nimmt: mit einem Schlage sehen wir Hunderte von sauberen, kühl eingerichteten Zimmern, in denen neunjährige Mädchen neben der zählenden

Lehrerin sitzen und die Oktave arpeggierend greifen; und eine feine Heiterkeit des Verständnisses und der Erinnerung hebt das Bild aus dem Zufall heraus.

Daß dieses Exemplarische in den drei Jahrzehnten seines Prophetentums vorherrscht, ist nicht verwunderlich; aber es ist schon genau so stark, nur schöner und glanzvoller während seines scheinbar rein literarischen Schaffens. Von Anfang an begnügt sich der Dichter nicht, uns damit zu unterhalten, wie Olenin oder Fürst Andrej oder Lewin empfunden haben, sondern er zeigt uns, wie der Mensch empfindet, wenn er, wie Olenin, sein ganzes Raupennest junger Regungen und Phantastereien einer vermeintlichen Erfüllung zuträgt, oder, wie Andrej, in der Schlacht verwundet, zum erstenmal den gestirnten Himmel groß und feierlich wahrhaftig vor Augen hat, oder, wie Lewin, grundlos und doch mit dem tiefsten Grunde seines Verdachts gegen das Geschlecht, eifersüchtig wird. Dieser in jeder Persönlichkeit vorhandene unpersönliche Mensch, der „gefrorene Christ, der aufblühen" will, diese Grundtatsache seiner Religiosität, die sich mit einer so heroischen Anstrengung zum Licht emporwühlt, wie der vom Starrkrampf Befangene zur ersten befreienden Bewegung seiner Glieder, sie ist auch für sein Künstlertum die Grundorientierung in der Realität, als das tätige Element in seiner Empfindung, das auf ein Ziel gerichtete, als Unruhe und Magnetnadel.

Die Antinomie des Künstlers, daß er die Erscheinungen an sich lieben muß, trotz und gerade wegen ihrer

Verkehrtheit, ohne die ihre Mannigfaltigkeit nicht möglich wäre, und daß er sie doch, nach dem in ihm wirkenden Ideal, zu ändern, zu reinigen und zu vereinfachen gegen seine spielende Lust getrieben ist, löste sich in Tolstoi in dem Maße, wie ihm das Lebensgesetz immer klarer wurde und dadurch alles, was dem Gesetz widersprach, der Kritik anheimfiel. Seine Darstellung war von jeher Kritik, sie wurde es immer mehr, je fester sein Prinzip wurde. „Der Verzicht auf das Wohl der tierischen Persönlichkeit ist das Gesetz des menschlichen Lebens;" dieses einmal und unverrückbar erkannt, und unter der tierischen Persönlichkeit alles begriffen, was aus Begierden und Leidenschaften stammt und zu Besitz und Herrschaft verführt, konnte Tolstoi seine Kritik zu der Unaufhaltsamkeit und Energie ausbilden, die seinem mehr paulinischen als evangelischen Temperament gemäß war.

Dieser kritische Teil seiner Lebensanschauung war es, der bei uns in Deutschland am willigsten angenommen wurde. Kein Wunder; man nimmt am ehesten das Präzise, und ganz präzise ist nur die Negation; obwohl es, in allen ernsteren Fällen, nicht der Drang zur Negation, sondern zur Präzision ist, der ausgezeichnete Menschen zur Kritik treibt. Mochte immer dem deutschen Geistesleben Tolstois Gebot fremd und feindlich oder russisch erscheinen, seine Negation erkannte es als europäisch an. Es gibt keine christliche Kirche, keinen christlichen Staat, keine christliche Familie, das hat er nicht etwa bloß verkündet, sondern er hat es bewiesen. Nur in

den Konsequenzen, die aus dieser Feststellung zu ziehen sind, nicht in der Feststellung selbst unterscheidet er sich von den großen Kritikern, von Voltaire, von Nietzsche und Stirner, und wenn er den offiziellen, durch Eigenschaften festgestellten Gottesbegriff der Dogmatik untersucht und verwirft, ist er ein Schüler und selbständiger Nachfahre Kants. Es verschlägt nichts, daß seine Kritik russische Verhältnisse zur Grundlage hat; sie wird nur pittoresker dadurch. Auch bei uns werden Fahnen unter Assistenz von Geistlichen genagelt; in Rußland segnete vor kurzem ein Metropolit den Automobilschlitten des Großfürsten Kyrill ein. Daß wir die Namen unsrer Minister von einer Zeitung zur andern vergessen, kann nicht so schlagend boshaft ausgedrückt werden, als wenn Tolstoi die Veränderung im Ministerium lakonisch mit den Worten berichtet, daß an die Stelle von Pjotr Iwanowitsch nun Iwan Ssemjonowitsch tritt. Nur wenn Iwan Iljitsch, Typ eines engen Bürgers und seiner geistig-seelischen Misere, ein Staatsanwalt und Geheimrat ist, so könnte wohl auch Flaubert das mit der satirischen Selbverständlichkeit wie Tolstoi machen; bei uns brauchte es eines größeren Aufwandes dazu. Ein Staatsanwalt! Ein Geheimrat!

Und dennoch ist es kein bloßer Chauvinismus, wenn wir Tolstois Kritik nicht für uns in dem Grade gelten lassen wollen wie für Rußland. In russischen Familien ist ein geläufiges Wort scherzhafter Grobheit: Charlatan. Es ist dort offenbar vieles Charlatanerie, was bei uns, schmeichelhafter- oder nicht schmeichelhafterweise,

Tugend ist. Diese russische Kultur, dieses dem Asiaten aufgedrungene Europäertum in Staat und Bildung, war doch ein zu schnell gebackener Kuchen. In dem Zwiespalt zwischen öffentlichem und persönlichem Leben entschied sich Tolstoi, jenes zu verwerfen; wir können das nicht, weil es zu sehr unsre Funktion ist. Es ist unsre Funktion, weil wir nicht so reine Charlatane sind, und weil wir nicht, vom gesellschaftlichen Leben abgekehrt, finden, was Tolstoi, sollte er nicht ein Zufall und Naturspiel bleiben, finden mußte und finden konnte: ein religiöses Volk.

Wir fühlen etwa die Intransigenz unsres Gegensatzes zu Tolstoi, wenn wir ihn, was er oft und gern tut, über die gelehrte deutsche Musik spotten hören. In dem Augenblick, wo wir uns Kräfte des Menschen vorstellen, die nicht von seinem Willen abhängig sind, in dem Augenblick wird uns Tolstois Gott zu klein. Der Seidenwurm spinnt, und das ist Gottes Wille. Auch das Tier ist göttlich, und wenn auf dieser Einsicht keine Moral sich gründen läßt, so entscheidet das in uns gegen die Moral.

Aber wir finden ja in Tolstoi selbst bis zuletzt zweimal das Tier der Erneuerung: den Seidenwurm — und das Weib. Wenn er mit Eifer seine dichterische Tätigkeit als Ruhmsucht, Prahlerei und Frivolität entlarvt, so vergißt er in dieser Psychologie geflissentlich den Trieb und Naturzwang. Vielleicht hat er wirklich geglaubt, sie durch den Strom seines Gottesbewußtseins aufgelöst zu haben; aber von der Macht der Liebe und des Weibes hat er das nie geglaubt, um die hat er sich herumgeredet.

Es gibt kaum einen Dichter von einer ähnlich starken sinnlichen Phantasie wie die Tolstois. So gestalthaft wimmelnd seine Welt ist, so ist doch nichts in ihr von einer so starken Wirklichkeit wie seine Frauen und Mädchen. Sie sind nackt in ihren Kleidern vom Haar bis zu den Füßen. Helènes ehebrecherische Schönheit, die Wallungen der Prinzessin Marie, Anna Kareninas Schultern und Arme im schwarzsamtenen Ballkleid, der kleine Halsausschnitt im Fähnchen eines zwölfjährigen Mädchens, eine Bewegung des Armes, ein aphrodisisches Schielen zweier Augen — er hat tausend Mittel nie der Lüsternheit, aber einer tiefen Begierde, um unvergeßliche Bilder vor unsre Einbildungskraft zu zaubern. In einer der wenigen absichtslosen Erzählungen von ihm, Zwei Husaren, läßt er eine junge Witwe ein nächtliches Abenteuer bestehen, ohne sie im geringsten dafür zu strafen. Er kennt die Naturgewalt. Er weiß auch, daß die Ehe sie nicht zähmt; und selbst Dolly (in Anna Karenina), vielleicht die tiefste seiner Frauengestalten, Dolly, die aus unbeschreiblich körperlicher Eheempfindung keinen allgemeinen Liebestrieb, der nur zufällig ausschließlich auf sie gerichtet wäre, anerkennt, auch sie lebt in der Schuld der Liebe. Tolstoi weiß, daß jede asketische Lehre zur Lächerlichkeit wird ohne geschlechtliche Enthaltsamkeit; aber diese wagte er nicht zu fordern, sondern nur zu preisen. Er nennt sie nur das Ideal, das Ziel, wonach zu streben sei, und das Ziel werde nicht diskreditiert dadurch, daß es nicht erreicht wird. Aber ein Ziel wird doch nur bewiesen damit, daß es erreicht wird.

Indem Tolstoi die schaffende Kraft verleugnen und an der Gefährdung des „Reiches", die vom Weibe kommt, sich und uns vorbeizusehen überreden muß, indem er die Persönlichkeit nicht als Schicksal zu fassen hingerissen ist, verliert sein System gleichfalls an Schicksal. Es wird gewollt, es wird dualistisch: hie Gott, hie Tier, und die Hartnäckigkeit des Predigertums drängt sich ein. Ja, es wird erkältend materiell dadurch; und während Dostojewski die europäische Seele um den russischen Einschlag vermehrt hat, scheint Tolstoi, wenn wir ihm folgen, uns zu russifizieren. Bei Dostojewski stürmt hinter den Dingen der göttliche Sturm und bläst hinein wie in Spreu; Tolstoi, von der Wirklichkeit bedrängt, mußte das göttliche Wesen erst finden, er mußte es beinah erfinden.

Wir sehen klaffende Fugen in der Lehre Tolstois. Aber war es anders überhaupt möglich? Der Gott, von dem sich nichts aussagen läßt, und der doch über alle Aussagen gewiß ist, kann nicht gelehrt, sondern kann nur erlebt werden. Und auch Tolstoi, dieses Gebirge von einem Menschen, ist ein Beispiel mehr für die Wahrheit, daß ein großer Mann kein Anfang und kein Ziel, sondern ein Weg ist.

# Auferstehung (1900)

Auf der Mitte seines Lebensweges geschieht es, daß ein Zucken durch die Seele des Menschen fährt, ähnlich dem plötzlichen, gleichsam ursachlosen Erwachen aus tiefem Schlaf: dem schreckhaften Wachsein, in welchem das Zeitgefühl taub ist und alles verändert aussieht. Und einmal wie ein überlauter Schlag des Herzens durch Seele und Blut gezuckt, wiederholt sich's immer wieder, und in immer kürzern Pausen, und immer jäher und immer schreckhafter: Was ist das, daß wir leben?

Aus ihrer Heimat ist die Seele, die unsichtbare, losgerungen und hat sich irdisches Kleid und Leib ergriffen, an denen sie sichtbar werde. Ganz fremd war sie, ganz allein. — Ganz fremd, ganz allein ist das Menschlein, und während noch jede ausgewachsene Hand das bißchen Leben in ihm zerdrücken kann, ist es ganz für sich allein, und alles ist ihm fremd. — Das Kind beginnt zu lernen; von außen drängt sich's ihm auf und wird ihm aufgedrungen, immer Fremdes, während noch zuweilen seine Augen ganz groß vom inneren, geheimen Leben sind, ganz leuchtend, ganz ruhend. Aber allmählich saugt sich das Fremde in ihm fest, es nistet sich ein und wird zum Eignen — dann setzt der Wirbel ein, der, sacht, lang-

sam, unauffällig beginnend, immer schneller und hastiger werdend, die Seele in einem Kreis umschleudert, zu einem weiter oder enger gezognen, immer aber regelmäßigen Kreis, den endlich der Tod und — wer weiß — im Tode vielleicht Bewußtsein schließt.

Auf der Mitte dieses Weges zuckt durch die Seele das schreckhafte Fragen.

Der Augenblick, in welchem ein Tanzender dem Rhythmus des Tanzes und der Musik entschlüpft, den Glauben an ihn verliert und sich besinnt, ist ein Augenblick des Schwindels, Ängstigung und Ekel.

Die Mitte unsres Weges — zwischen welchen Punkten ist es die Mitte? — Zwischen Geburt und Tod — lautet die Antwort. Beim ersten Hören scheint diese Antwort nichts zu enthalten, was erschüttern könnte. Geburt und Tod, das ist ein Anfang und ein Ende, und zwischen ihnen ist das Leben, und um das Leben geht es uns. Was aber das Leben sei, die Frage ist nicht schwer zu beantworten, weil es der Antworten viele gibt, und darunter kostbare, voll Wohlgeschmacks. Aber Geburt und Tod — erst nur Worte für Anfang und Ende — bekommen, wenn der Tanzende schwindlig, der tief Schlafende schreckhaft wach wird, Inhalt, schrecklich viel Inhalt.

„Speise für Würmer" — das ist alles, was vom heldenhaften Percy übrigbleibt. Doch es ist nicht nötig, den Leib in die Erde zu legen, man kann ihn verbrennen; und statt von Würmern zerfressen zu werden, kann er in Flammenrosen aufglühen. Es bleibt aber vor dem

Tod das Sterben. Dieses zu besiegen, ist oft und zu allen Zeiten den Menschen der Gedanke der Euthanasie gekommen, und selbst eines Helden wie Bismarcks Herz hat er bewegt. Würde er aber auch ausgeführt, der Gedanke des schönen, freiwilligen Sterbens, so bliebe immer noch die Geburt, dieses Häßliche, grauenhaft Lächerliche und so furchtbar Ernste. Da haben sich nun die Menschen gesagt, und das war ganz außerordentlich schlau von ihnen, daß das Geborenwerden nichts einem Eigentum des Menschen Vergleichbares sei, sondern eher wie ein Geschenk, und nicht das Geborenwerden, sondern das Gebären sei das Ursprüngliche. Dem aber — kann man abhelfen. So ist also alles klar. Wenn erst durch Unterdrückung des Gebärens die Geburt, durch Euthanasie das Sterben und durch Verbrennen das Verfaulen besiegt ist, so ist der Pfad des Lebens hell gemacht und sauber gekehrt, und wir können wohl tanzen. Aber Tölpel, die wir sind, unsre Rechnungen stimmen nie zusammen: es wird weiter geboren, die Euthanasie bleibt ein Gedanke, und verbrannt zu werden, das gönnen uns die Frommen nicht — wenigstens nicht nach dem Tode.

Woran liegt es, daß Meister Klügling nicht recht behält? Ist es, daß die Melodie des Lebens zu dünn wird, wenn nicht der alte Brummbaß sie trägt? Schämen wir uns des zu leichten, des feigen Glücks? Fliehen ist ein jämmerliches Ding.

Wenn wir aber nicht fliehen, sondern stillhalten; nicht zur Seite sehen, sondern in die beiden Augen des Da-

seins, welche heißen Geburt und Tod, fest schauen, wie nennen und erkennen wir dann unser Leben? Und wie führen wir es? — —

Nel mezzo del cammin di nostra vita — Die Menschen, ob sie gleich alle selbst es erleben, haben doch eine Scheu vor dem jähen Erwachen. Sie sehen es mit Haß, mit Zorn und mit einer krampfhaften Lüge der Verachtung an. Sie glauben, sich einreden zu können, daß man es nur zu erklären brauche — psychologisch, sagen sie —, um es unschädlich zu machen, das Unbequeme, Beunruhigende. Und vielleicht erklären sie es, etwa als das vorweggenommene Alter. Jedoch es ist nicht eine verfrühte, vorweggenommene Regung des Alters und der Müdigkeit — denn man sehe nur hin: es ist immer am stärksten — in den Lebendigsten. Sondern es ist — der Tropfen Tod im Blut, das mitgeborene Nein. Hat seine Stimme geschwiegen, so hat das wahre Leben geschwiegen. Wird seine Stimme laut, so wacht — schreckhaft, jäh — das wahre Leben zu seinem wahrsten Worte auf. Und aus dem Tod — dem Tropfen Tod, der dem Blute beigemischt ist — wächst die Auferstehung.

Das ist das Thema in dem neuen Roman von Tolstoi.

Fürst Nechljudows Auferstehung.

* * *

Fürst Nechljudow ist Geschworener in einem Prozeß, in welchem gegen drei Angeklagte wegen Giftmordes verhandelt wird. Ein sibirischer Großkaufmann ist in einem Wirtshaus vergiftet und sein Geld gestohlen worden. Zwei der Angeklagten, ein Mann und eine Frau,

waren in dem Wirtshaus bedienstet; die dritte ist die Maslowa, eine Prostituierte, mit der der Kaufmann gelumpt hatte. Diese Maslowa nun wird von Nechljudow mit Entsetzen als das Mädchen erkannt, das er vor zehn Jahren geliebt hat und verführt und verlassen hat.

Damals war sie siebzehn Jahre alt, rein wie Milch; sie lebte, halb als Magd, halb als Adoptivkind, im Hause der Tanten Nechljudows. Drei Jahre vordem schon hatten sie sich gesehen, sie, die Katjuscha, fast noch ein Kind — er, Nechljudow, ein Jüngling, ehrlich, selbstverleugnend, bereit, sich jeder guten Sache hinzugeben. Damals schon hatte er sie geliebt, freilich ohne es eigentlich selbst zu wissen, vielmehr überzeugt, „daß sein Gefühl für Katjuscha eine der damals sein ganzes Wesen erfüllenden Offenbarungen der Lebensfreude sei, die von diesem lieben, lustigen Mädchen geteilt wurden". Aber seinen zweiten Besuch bei den Tanten, eben damals, als er Katjuscha verführte, hatte er als ein schlimm Verwandelter gemacht, als ein „raffinierter Egoist, der nur seinen Genuß liebte", von der Reinheit, der Hingegebenheit an alles Geheimnis, der strahlenden Freudigkeit der Unschuld abgefallen in alle Verderbnis des Üblichen. Ehedem hatte er „für sein wirkliches Ich sein geistiges Wesen gehalten, jetzt hielt er sein gesundes, muntres, animalisches Ich für sein Ich". „Und diese ganze furchtbare Veränderung," so erklärt Tolstoi, „rührte bei ihm nur davon her, daß er sich selbst zu glauben aufgehört und andern zu glauben angefangen hatte. Sich selbst zu glauben aber hatte er aufgehört und den andern zu

glauben angefangen, weil es zu schwer war zu leben, indem man sich selbst glaubte: denn indem man sich selbst glaubte, mußte man jede Frage nicht zugunsten seines animalischen, leichte Freuden suchenden Ichs entscheiden, sondern fast immer gegen dasselbe; glaubte man den andern, so war nichts zu entscheiden, alles war schon entschieden, und es war immer gegen das geistige und zugunsten des animalischen Ichs entschieden. — Außerdem, glaubte er sich selbst, so war er immer der Mißbilligung, dem Tadel der Leute ausgesetzt; glaubte er den andern, so hatte er Beifall von den ihn umgebenden Leuten." Er ist Soldat geworden, und als er also, im Begriff zur Armee abzugehen, bei den Tanten einkehrte, erwachte schließlich in ihm, auch Katjuscha gegenüber, das animalische Ich. Er ist mit ihr in Situationen zusammengekommen, von denen er wußte, wie sie von den meisten Menschen seiner Kreise ausgenutzt werden; und so hat er sie verführt, hat sie verlassen, nachdem er ihr, schmählichsterweise, vor dem Abschied einen Hundertrubelschein in die Hand gedrückt hat, und hat sich nicht mehr um sie gekümmert. Sie nun ist schwanger geworden, die Tanten haben sie verstoßen, sie hat im Elend ein Kind geboren, das Kind ist gestorben, und sie, die reine freudige Katjuscha, ist ins Laster geraten, bis sie schließlich Dirne in einem öffentlichen Hause wurde.

Als solche nun ist sie des Giftmordes angeklagt. Sie gesteht zu, daß sie dem Kaufmann ein Pulver in den Kognak gemischt habe, das ihr von den beiden andern Angeklagten gegeben sei; aber sie habe es für Opium,

nicht für Gift gehalten; und sie habe es ihm gegeben, damit er einschlafe und sie Ruhe vor ihm gewönne. Sie sagt offenbar die Wahrheit. Nichtsdestoweniger wird sie infolge einer unglaublich nachlässigen Fragestellung an die Geschworenen und infolge der ebenso nachlässigen Beratung der Geschworenen, die den Punkt übersehen, auf den es ankommt, nämlich, daß die Maslowa zwar schuldig sei, aber ohne Absicht, des Lebens zu berauben, nichtsdestoweniger also wird sie verurteilt, und zwar zur Verschickung in Zwangsarbeit auf vier Jahre.

Nechljudow hat sich an der Nachlässigkeit des Gerichtshofes mitschuldig gemacht. Er hat es in der Verwirrung und innern Ängstigung getan, in die ihn das unerwartete Begegnis gestürzt hat. Denn als er sie sieht, in der Veränderung, die die zehn schlimmen Jahre an ihr hervorgebracht haben, ihre herausfordernde Haltung, ihre Augen, die immer noch den wunderlich reizvollen, ein ganz klein wenig schielenden Blick haben, deren ehemals freudiges, gütiges Lächeln aber sich in das leere, einladende Lächeln ihres Gewerbes verwandelt hat, ist die Erinnerung und mit ihr das Gewissen wach geworden; eine komplizierte und qualvolle Arbeit hat in seiner Seele begonnen.

Nicht die Größe seines Verbrechens allein ist ihm zum Bewußtsein gekommen, sondern der ganze Boden, auf dem es gewachsen ist, dieses ganze Leben, in dem er befangen ist. Er hat ein Verhältnis mit einer verheirateten Frau — die er nicht liebt. Er ist im Begriff, sich mit einer vornehmen Dame zu verheiraten — die er

nicht liebt. Er, der in seiner Jugend auf sein Vatererbe verzichtet und es den Bauern abgetreten hatte, weil er es für ungerecht hielt, Land zu besitzen, dachte jetzt nicht mehr daran, daß seine fürstlichen Einkünfte irgendwen beraubten. Er lebt ganz und gar das glänzende, müßiggängerische, verbogene und verlogene Leben, das die „große Welt" lebt, die auf der Welt der Arbeit schmarotzt.

Solange nur jenes eine losgelöste Ereignis, die Versündigung an Katjuscha, ihm Gefühle der Reue verursacht, solange hat die Reue keine umwandelnde Kraft, sondern erzeugt nur Unruhe und Mißbehagen. Während er die Maslowa betrachtet und dem Gange des Prozesses folgt, peinigt ihn die Furcht, daß alle Welt sein Teil Schuld an dem Schicksal des Mädchens erfahren könnte. Die Furcht peinigt ihn, daß sie ihn erkennen werde, und er zieht sich unter dieser Furcht gleichsam zusammen, als ob er einen Schlag erwarte. Aber sie erkennt ihn nicht. „Wenn es doch nur schneller aus wäre," denkt er. „Er empfand jetzt ein Gefühl, ähnlich dem, welches er auf der Jagd gewöhnlich hatte, wenn es ihm zukam, einen verwundeten Vogel zu Tode zu schlagen — es ist eklig und bedauerlich und ärgerlich. Der nicht ganz getötete Vogel schlägt sich in der Jagdtasche — es ist widrig, und es tut einem leid, und man möchte ihn bälder zu Tode schlagen und vergessen." Ein so gemischtes Gefühl ist das Nechljudows.

Aber jenes eine Verbrechen war kein einzelnes, losgelöstes, zufälliges Ereignis; sondern es war unlöslich

verknüpft und verknotet mit jenem ganzen müßiggängerischen, sinnlosen, niedrigen Leben und Treiben, in das er untergesunken war. Es war eine Folge dieses Lebens, und die Folge war von ihrem Grunde nicht zu trennen. Die Erkenntnis dieses Zusammenhangs regt sich mit ihrer ganzen vorwurfsvollen Gewalt. Den Vorhang der Vergessenheit von jener einen Tat, die er zehn Jahre lang zugedeckt hatte, ziehen, heißt den Vorhang des Irrtums und des Selbstbetrugs von seinem ganzen Leben ziehen. Und wie er es nun wagt, seiner Tat und seinem Leben ins Gesicht zu sehen, erkennt er, daß der Abscheu, den er im geheimen lange schon vor den Menschen seiner Umgebung und seiner Art empfindet, nichts andres gewesen ist als der Abscheu vor sich selbst. „Und — wunderbare Sache — es war in diesem Eingeständnis seiner Gemeinheit etwas Krankhaftes und zugleich Freudiges und Beruhigendes."

Etwas Krankhaftes und zugleich Freudiges und Beruhigendes, das ist die Stimmung des Frühlings und der Genesung des Leibes; und es ist auch die Stimmung des Frühlings und der Genesung der Seele. Nechljudow fühlt, daß sein freies, geistiges Wesen wieder erwacht ist und nicht mehr betäubt werden kann. Er sieht, was er zu tun hat, um mit seinem wahren Ich ins Reine zu kommen, und in dem Kraftgefühl des Genesenden hofft er, daß er es auch zu tun vermögen wird. Er wird die ganze ungeheure, verästelte Lüge von seinem Leben abstreifen, wird die Wahrheit vor sich und vor der Welt sagen, und was Katjuscha betrifft, so wird er, soviel er noch vermag,

gut machen, wird vor sie treten, seine Schuld eingestehen und wie ein Kind um Verzeihung bitten — und wenn es nötig sein wird, so wird er sie heiraten. Bis in die tiefsten Wurzeln seines Wesens dringt die Erschütterung und macht alle erstarrten Kräfte flüssig und frei. Alles Beste, das zu tun der Mensch fähig ist, fühlt er sich zu vollbringen fähig. Und als er seinen Entschluß des neuen Lebens faßt, treten ihm die Tränen in die Augen, und Tolstoi sagt, es seien gute und schlechte Tränen gewesen — „gute Tränen, weil es die Tränen der Freude über das Aufwachen desjenigen geistigen Wesens waren, welches alle diese Jahre hindurch in ihm geschlummert hatte, und schlechte, weil es Tränen der Rührung über sich selbst, über seine Tugend waren." Aber trotz dieser schlechten Tränen, dieser süß lässigen Schwächepause im Kräfteansturm der Genesung, es ist derjenige seelische Prozeß in ihm eingeleitet, der zur inneren Reinigung auswächst und durch sie zur Auferstehung. — — —

Die Maslowa also ist verurteilt. Es ist interessant, zu verfolgen, wie in technischer Hinsicht bedeutungsvoll dieser fehlerhafte Spruch des Gerichtes ist. Einerseits ist er selbst schon ein Beispiel der lächerlichen, traurigen, verbrecherisch nachlässigen, heuchlerischen und komödiantenhaften Art, auf die das Recht gesprochen wird, und des offiziellen Kriminalismus, gegen dessen zweck- und sinnlose, unpsychologische, zu geschweigen unchristliche, verderbenbringende Macht Tolstois Buch, wie gegen andre offizielle Gewalten, seine Anklagen richtet. Andrerseits

hängen an diesem Punkt alle Fäden der Handlungen und der Zustände des Werkes. Denn da Nechljudow auf jeden Fall mit der Maslowa verbunden bleiben will, so muß er, falls sie nach Sibirien verschickt wird, seine Verhältnisse in der Heimat ordnen. Er muß also die Wege finden, sich mit seinen Bauern in einer Weise auseinanderzusetzen, die seinen neuen Erkenntnissen entspricht. — Tolstoi gewinnt damit die Möglichkeit, auf die Agrarverhältnisse einzugehen. — Ferner muß Nechljudow, da das Urteil gegen die Maslowa offenbar ungerecht ist, versuchen, ob es auch rechtlich anzugreifen sei. Zu diesem Zweck muß er einen Advokaten mieten, muß eine Revision des Urteils einleiten, muß, um die Revision so aussichtsreich wie möglich zu machen, und falls sie keinen Erfolg hat, eine Begnadigung zu erreichen, nach Petersburg reisen, persönlich die Mitglieder des Senats und andre einflußreiche Personen angehen. Und da er bei seinen Zusammenkünften mit der Maslowa vielfach mit den Insassen des Gefängnisses in Berührung gekommen ist, so nimmt er nach Petersburg eine Anzahl von Bitten und Aufträgen, von politischen und kriminellen und solchen Gefangenen mit, die wegen Vergehen gegen unwichtige Polizeimaßregeln und gegen die orthodoxe Religionsübung in der Haft schmachten. — Tolstoi bekommt auf diese Weise den Kreis des Petersburger Lebens, der großen Gesellschaft, der hohen Beamten in seine Darstellung; bis hinauf zu Toporow, dem Präsidenten des großen Synods, der über das Wohl der heiligen Kirche zu wachen hat und den es

galt zur Gnade gegen einige Bauern zu bewegen, die das Verbrechen begangen hatten, auf eine eigne Art das Evangelium zu lesen. — Haben wir zuerst Richtertum und Gericht in ihrer fahrlässigen, verkehrten, fehlgreifenden Tätigkeit gesehen, so sehen wir sie hier, in Petersburg, in ihrer seelenlos gleichgültigen, tief der Realität des Lebens widersprechenden Erscheinung als Institution, als Maschine. Im dritten Teil des Werkes aber sehen wir ihre Wirkungen auf die Menschen und das Volk. Denn da der Senat die Revision des Urteils verwirft, die Begnadigung aber einen langsamen Weg geht, so muß die Maslowa sich dem Zug anschließen, der, in glühender Hitze aufbrechend, quer durch das russische Land nach Sibirien sich in Bewegung setzt. Und Nechljudow muß sich anschließen — und wir müssen uns anschließen, dem langen, furchtbaren Zug der Elenden und Verbannten, von Etappe zu Etappe, auf dem Wege der Grausamkeit und der Qual, in die Gefängnisse, wo — nach dem entsetzlichen russischen Wort — die Läuse mit Menschen gefüttert werden. Schon vorher hat sich Nechljudow ein Wort eines Amerikaners für sein russisches Vaterland zu eigen gemacht: „Ja, der einzige geziemende Ort für ehrliche Menschen zu jetziger Zeit in Rußland ist das Gefängnis!" Jetzt auf dem Wege sieht er in der grausamsten Nähe alles das, was jenes Wort bestätigt.

Es erweitert sich also auf eine einfache und natürliche Weise die Darstellung des einzelnen Schicksals zu einem Bilde der gesamten Zustände des russischen Volks. Ein

Bild ist's, von einer beispiellosen, unbestechlichen Entschiedenheit vor unsre Augen gestellt. Welch ein Leben in diesem unseligen Land! Dieses unglückselige Volk — in welch einem Leben! Seine Bauern verelendet, sein Geist verfolgt, seine Süte mißbraucht! Seine Jugend systematisch zerdrückt und zerquält und aufgerieben! Alles, was Regierung, Institution, Ordnung ist — seelenloses, grausames Verfehlen, nicht aus dem wahren, realen Leben und seinen Bedingungen stammend und nicht auf es wirkend. „Der einzige geziemende Ort für ehrliche Menschen zu jetziger Zeit in Rußland ist das Gefängnis." Und einmal denkt Nechljudow folgendes: „Wenn die psychologische Aufgabe gestellt würde: wie ist es einzurichten, daß die Menschen unsrer Zeit, Christen, humane, einfache, gute Menschen, die schrecklichsten Missetaten verüben, ohne sich dabei für schuldig zu halten, so ist nur eine Lösung möglich: es soll gerade das sein, was ist." Alles dieses Furchtbare, das solch ein Urteil zur Wahrheit macht, all dieses führt uns Tolstoi vor die Seele. Wir lesen es mit einer eigentümlichen Aufmerksamkeit, nämlich ohne Entsetzen und fast ohne Mitleid, doch mit einer so seltsam sachlichen Aufmerksamkeit; fast ähnlich, wie ein tiefst verstörter Mensch ganz ruhig spricht und blickt. Aber es gibt da eine Stelle. Dem Fürsten Nechljudow erzählt ein politischer Verbannter, mit Namen Kryljzow, eine Geschichte von einer Hinrichtung zweier politischer „Verbrecher", von denen der eine ein siebzehnjähriger Knabe war. Der ganze Vorgang, mit der entsetzlichen Seelenzerstörnis, die sich

bis auf die Beamten erstreckt, wird dem Erzähler wieder lebendig. Die Hinrichtung selbst hat er nicht gesehen, aber ein Wächter hat ihm davon berichtet. „Man hat mir gesagt, Herr, es sei schrecklich. Aber es ist gar nicht schrecklich. Wie sie hängen blieben, machten sie nur zweimal so mit den Schultern" — er zeigte, wie sich die Schultern krampfhaft hoben und niederfielen. „Dann zog der Scharfrichter einmal an, damit also die Schlingen sich besser zusammenzögen, und fertig: sie zuckten nicht mehr." „Gar nicht schrecklich," wiederholte Kryljzow die Worte des Wärters und wollte lächeln, aber anstatt des Lächelns brach er in Schluchzen aus. — Lange Zeit schwieg er darauf, indem er schwer atmete und das den Hals zuschnürende Schluchzen hinabschluckte. — Und da atmen auch wir schwer und schlucken das den Hals zuschnürende Schluchzen hinab. Wenn aber statt jenes erwähnten Toporow der wirkliche Name stände: Pobjedonoszew, und so wohl noch mehr als ein wahrer, statt eines erdichteten, so würden sie alle derselben ewigen Hölle verhaftet sein, in welcher die von Dantes Terzinenketten gefesselten Missetäter schmachten.

Und dennoch hat dieses Werk Tolstois nicht niederdrückend auf mich gewirkt, sondern kräftigend, ja erheiternd, Hoffnungen und Ostern weckend.

Das rührt nicht von jenem winkenden Beispiel her, das Nechljudows Auferstehung gibt. Sondern es ist die Folge von etwas ganz wunderbar und verheißungsvoll Einfachem, das durch das Werk Tolstois sich zieht, dergestalt,

als ob der Strom des Lebens von allen Zuschüttungen, selbst den schönen, befreit und entlastet und gesäubert sei und man nun trinken dürfe. Die große Verwirrung des Lebens, sagt Tolstoi, rührt daher, „daß die Menschen glauben, es gäbe Umstände, wo man mit den Menschen ohne Liebe umgehen dürfe; solche Lagen gibt es aber nicht! Mit den Sachen kann man ohne Liebe umgehen; man darf Bäume fällen, Ziegel machen, Eisen schmieden — ohne Liebe; mit den Menschen aber darf man nicht ohne Liebe umgehen, ebenso wenig, wie man Bienen ohne Vorsicht behandeln darf. Das ist die Eigenschaft der Bienen. Wenn man mit ihnen ohne Vorsicht umgeht, so wird man ihnen und sich selber schaden. Ebenso auch mit den Menschen ... Wenn du keine Liebe zu den Menschen fühlst, so sitze still!" Wenn das Werk Tolstois uns nicht auf den Weg Nechljudows führt, so führt es uns doch auf einem Wege — sei's auch auf unserm eignen.

Nechljudows Weg ist dieser: Als er seinen Entschluß gefaßt hat, sein Leben neu zu gestalten und im besonderen sein Verbrechen an Katjuscha gutzumachen, hat er die ganze geistige Arbeit, die ihm bevorsteht, in seinen Gedanken vor sich gesehen, in der Gedrängtheit und Übersehbarkeit alles bloß Gedachten, und sie ist ihm freudig und leicht erschienen. Als er sich jedoch an die Ausführung macht, erkennt er die Schwere seiner Absicht und erfährt den unverbrüchlichen Ernst aller realen Verhältnisse, die keine Ungeduld und kein Überspringen dulden, sondern jeden Augenblick des Handelnden zu immer sich gleich bleibender Energie und Festigkeit in Anspruch nehmen.

Er sieht die Verderbnis der Maslowa, und für eine gefahrvolle Sekunde hört er die Stimme der Versuchung, die ihm zuraunt, es werde mit dieser Frau nichts mehr anzufangen sein: „Soll ich ihr Geld geben, alles, was ich habe? Ihr adieu sagen und allem auf immer ein Ende machen?" Dieses ist der Moment der Entscheidung, in welchem sein Leben auf eines Messers Schneide steht. Es siegt in ihm die Stimme, die er als Gottes Stimme erkannt hat. — Die Maslowa tritt ihm feindselig gegenüber, und — eine wunderbare Sache! das stößt ihn nun nicht mehr zurück, sondern zieht ihn durch eine neue, besondere Kraft noch mehr zu ihr hin. Er fühlt zum erstenmal in seinem Leben, daß er von einem andern Menschen nicht für sich etwas wünsche, sondern nur für ihn: er wünscht, daß sie aufhöre zu sein, wie sie jetzt ist, und daß ihr früheres, reines Leben, das jetzt in ihr verschüttet liegt, wieder aufblühe. Er erkennt, wie schwer das sein würde, wie tief sie danieder liegt. Sie verweigert ihm die Heirat. Erst jetzt, als er gutmachen will, sieht er, wieviel hier gutzumachen ist und wie schwer es sein wird. Und hat er früher mit seinem Gefühl der Selbstbeäugelung, des Wohlgefallens an seiner Reue gespielt, so ist ihm jetzt ganz einfach fürchterlich zumut; sein Entschluß, sie zu heiraten, wird ihm drückend und qualvoll. Als ihm gar nach seiner Rückkehr von Petersburg fälschlicherweise gesagt wird, daß die Maslowa eine Liebschaft mit einem Beamten im Gefängnislazarett gehabt habe, da spürt er's an der Seele, daß er sein Kreuz auf sich genommen hat.

Immer ist dieses die Entwicklung in Nechljudow, daß dasjenige, was er durchzuleben hat, zuerst in der abgekürzten verklärten Gestalt der Gedanken, dann aber in der breiten, grellen, fordernden Gestalt der Tatsachen ihm erscheint. So auch die Auseinandersetzung mit seinen Bauern. Anfänglich, als er sich die Reformen denkt, scheint ihm seine Pflicht erfüllt, wenn er den Bauern einen geringen Pachtschilling zubilligt. Dann aber näher zusehend und von der Unzufriedenheit mit sich selbst gepeinigt, kommt er zu dem vollen Ernst der Einsicht, sieht die Wurzeln des Volkselends, sieht das Elend selbst, das physische und das moralische, und weiß, daß, wenn er auf sein Gewissen hören will, er sein Land einfach an die Bauern abzugeben hat; und so tut er auch. Und wieder erkennt er, daß alles sofort einfach und klar wird, sobald man sich darein schickt, so zu handeln, wie es den andern not tut; daß aber alles verwirrt ist, sobald man seinen eignen Vorteil in sein Handeln mischt.

Und noch einmal, auf dem Wege in die Verbannung, muß er die Übermacht des Realen erfahren. In der Maslowa hat die Umwandlung stattgefunden, die er so gewünscht hatte. Ein schönes, wohltuendes Gefühl von Rührung und Mitleid nimmt von ihm Besitz. Dies Gefühl deckt gleichsam in der Seele Nechljudows den Strom der Liebe auf, der früher keinen Ausfluß hatte finden können, jetzt aber sich allen Menschen zuwendet, denen er begegnet. Aber, wie großartig, wie furchtbar die Idee der Menschenliebe sei, das erkennt er mit ungemilderter Wucht erst, als sich ihm das menschliche

Elend so gehäuft, so hoffnungslos vor die Augen drängt wie in dem letzten sibirischen Etappengefängnis. Das erst zwingt ihn zur letzten Läuterung.

Auf diese letzte Läuterung geht die Entwicklung seiner innern Umkehr aus. Es ist eigentümlich, und von vornherein wird es dem Leser deutlich, daß es für Nechljudow keine Annäherung an das Vollkommene gebe, mit der er sich begnügen dürfe, und daß die Annäherung ein Trug sein würde. Menschen, die dem Guten und Vollkommenen angenähert sind, findet Nechljudow mehrfach auf seinem Wege: Einen hohen Staatsbeamten in Petersburg, einen Jugendfreund. Unter den politischen Verbrechern mehr als einen, Männer sowohl als Frauen. Und zuletzt auf einer sibirischen Fähre einen wunderlichen Alten. Aber immer wird die Kluft zwischen der Sinnesart Nechljudows und der jener Menschen deutlich. Ihnen ist der Kreis ihres Wirkens begrenzt, und darum ist auch ihre Güte begrenzt, sie ist praktisch. Er aber hat keinen umgrenzten Kreis des Wirkens, und darum muß seine Güte Vollkommenheit sein. Nur dieser Alte auf der sibirischen Fähre ist auch grundwesentlich von den übrigen Menschen geschieden, und in einem feinsten Sinne ist er der Gegenpol zu Nechljudow. Der Alte ist auf der Fähre aufgefallen, weil er nicht betet, als man Glockenklänge von der nahen Stadt her vernimmt. Man fragt ihn, welchen Glauben er habe. „Keinen Glauben habe ich. Weil ich niemandem, niemandem glaube, außer mir," antwortet er. Und als ihn Nechljudow fragt, wie man denn sich glauben könne, man könne sich irren — antwortet

er entschieden: „Nie im Leben." Warum es viele Glauben gebe? „Der Glauben sind viele, der Geist aber ist nur einer. In mir, und in dir, und in ihm. Also glaube jeder seinem Geist, und so werden alle vereinigt. Sei jeder für sich da, und alle werden zusammen sein." Oft im Laufe der Jahre ist der Alte wegen seiner Gesinnung verfolgt worden. „Wie man Christus verfolgt hat, so verfolgt man auch mich. Man packt mich und führt mich vor die Gerichte, zu Pfaffen, Schriftgelehrten und Pharisäern; man hat mich ins Irrenhaus gesetzt. Aber man kann mir nichts antun, weil ich frei bin*." „Wie nennt man dich? sagen sie. Sie glauben, ich werde mir irgendwelchen Namen beilegen. Aber ich lege mir keinen Namen bei. Ich habe allem entsagt: ich habe keinen Namen, keinen Aufenthaltsort, kein Vaterland, ich habe nichts. Ich bin für mich. — Wie heißt du? — Mensch. Wie alt bist du? Das zähle ich nicht, sage ich und man kann es mir nicht nachzählen, weil ich immer gewesen bin und immer sein werde. Von welchem Vater, von welcher Mutter bist du? sagen sie. Ich habe, sage ich, weder Vater noch Mutter außer Gott und der Erde. Gott — der Vater, die Erde — die Mutter. Und den Zar erkennst du an? sagen sie. Warum sollte ich ihn nicht anerkennen?

* Von einem Schullehrer, der vor Jahren ins Gefängnis geworfen wurde, weil er sich als Anhänger Tolstois geweigert hatte, Militärdienst zu tun, wurden Äußerungen berichtet, die, ähnlich denen dieses Alten, sich fast wörtlich mit Stirner treffen.

Er ist Zar über sich, und ich bin Zar über mich. — Na, sagen sie, mit dir zu sprechen — — —.

— Ich sage: Ich bitte Sie ja nicht, mit mir zu sprechen." — Nechljudow fragt ihn, wohin er jetzt gehe. „Wohin Gott mich führt. Ich arbeite; gibt es keine Arbeit, so bitte ich." Nechljudow bietet dem Alten Geld an, der Alte lehnt ab: „Das nehme ich nicht. Brot nehme ich." „Nun, verzeih mir." „Nichts ist zu verzeihen," sagt der Alte. „Du hast mich nicht beleidigt. Aber man kann mich auch nicht beleidigen." —

Dieser Alte, bei jener eigentümlichen Verschiedenheit seiner isolierten Existenz zu der, die Nechljudow anstrebt, hat doch etwas zu diesem Analoges. Es ist bekannt, daß Tolstoi über das Problem der Arbeit in verhältnismäßig kurzem Zeitraume zwei widersprechende Ansichten gehabt hat. Die letzte, siegende, hat auch der Alte. Arbeit ist ihm nicht ein Gebot, sondern eine Not — gegen die er gleichgültig ist wie gegen jede andre Not. Es ist etwas Ähnliches, daß sich an Nechljudow die sekundäre Bedeutung des Tuns und Handelns herausstellt. Mit dem Unterschiede freilich, daß diese Eigentümlichkeit bei dem Alten ganz negativ bleibt, bei Nechljudow aber, wie anzudeuten sein wird, eine große, wichtige, ja vielleicht die wichtigste Bedeutung gewinnt.

Nechljudow hat viel getan, ausführend sowohl wie vermeidend, um zu seinem Ziele zu kommen. Alles das war nötig. Es war nötig, was er für die Maslowa zu tun beschloß.. Es war nötig, daß er den Bauern sein Land abtrat. Es war nötig, daß er die Versuchung des

wollüstigen Lebens, die in Petersburg an ihn herantrat, noch einmal durchkämpfte. Es war alles das nötig, was er auf dem Marsch der Verbannten tat und sah und erfuhr. Dennoch war von allem diesem nichts die Erfüllung seiner zu tiefst erwachten Sehnsucht. — Alles war nötig, damit sich der Ernst seiner Sache erprobe und damit nicht die Gedanken in die Gefahr des Spiels gerieten; aber es selbst war dennoch nicht die Sache, sondern die Gedanken waren es.

Fast wie in einem Symbol offenbart sich ihm die Vergeblichkeit des Tuns, obgleich es eine Notwendigkeit gewesen war. Als sie sich auf der letzten Etappe ihres Marsches befinden, gelangt die Nachricht von der Begnadigung der Maslowa zu ihnen. Nechljudow bittet sie noch einmal, ihn zu heiraten; sie aber schlägt es aus, und sie wird einen andern Gefangenen, einen Politischen, heiraten, der sie liebgewonnen hat; nicht weil sie ihn liebt, sondern weil er sie liebt, und weil sie Nechljudow liebt und sein Opfer nicht annehmen will, wird sie das tun. Da überkommt Nechljudow eine große Müdigkeit. Kurz bevor er mit der Maslowa sprach, ist noch einmal ein Wunsch nach einem Leben stillen, irdischen Glücks durch sein Herz geflogen. Er hat im Hause des Gouverneurs den Segen eines solchen Lebens angeschaut; eine Frau, Kinder, Geselligkeit mit Freunden, Musik, begrenzte und tüchtig erfüllte Pflichten. Eine bittere Empfindung gegen die Maslowa ist in ihm aufgestiegen — und dann hat sie sein Opfer abgelehnt, hat ihm all sein Tun aus den Händen genommen, und es ist ins

Bodenlose gerollt. Da ist er müde geworden, von seinem ganzen Leben müde. Und dann ist der Engländer gekommen, mit dem er sich beim Souverneur verabredet hat, die Gefängnisse zu besichtigen, und hat ihn mitgenommen. Nechljudow ist durch die Gefängnisse gewandert, und dieses Mal hat er den tiefsten, den verwandelnden Anblick an dieser namenlosen Hölle gehabt. Auch in die Leichenkammern des Gefängnisses ist er gegangen, und dort hat er Kryljzow erblickt. „Gestern hatte er dieses Gesicht aufgeregt-erbittert, leidend gesehen. Jetzt war es ruhig, unbewegt und zum Fürchten schön. ‚Wozu hat er gelitten? Wozu hat er gelebt? Hat er es jetzt begriffen?‘ dachte da Nechljudow, und es schien ihm, daß es keine Antwort gab, daß es nichts gab, außer dem Tod, und es ward ihm schlecht."

Er hat sich in das Gasthaus auf sein Zimmer begeben und ist lange darin auf und ab gegangen. Dann hat er sich das Evangelium aufgeschlagen, hat das 18. Kapitel im Matthäus gelesen, das vom Kindersinn handelt, von der Versöhnlichkeit und von dem Gleichnis vom großen Schuldner; er hat die Bergpredigt gelesen. Da ist es ihm geschehen, „was oft mit Menschen, die ein geistiges Leben leben, geschieht," daß ihm Dinge, die zuerst absonderlich und paradox und wie ein Scherz erschienen, plötzlich als die einfachste unzweifelhafte Wahrheit vor ihm standen. In fünf Geboten findet er diese Wahrheit ausgesprochen:

„Das erste Gebot (Matth. V, 21—26) war, daß der Mensch nicht nur nicht töten, sondern daß er nicht einmal seinem Bruder zürnen darf ... und wenn er sich

mit jemand entzweit, soll er sich mit ihm versöhnen, ehe er . . . betet.

Das zweite Gebot (Matth. V, 27—32) war, daß der Mensch nicht nur nicht ehebrechen darf, sondern er soll den Genuß der weiblichen Schönheit meiden, er soll, wenn er einmal sich mit einer Frau vereinigt hat, ihr nie untreu sein.

Das dritte Gebot (Matth. V, 35—37) bestand darin, daß der Mensch nichts auf seinen Eid versprechen solle.

Das vierte Gebot (Matth. V, 38—42) war, daß der Mensch nicht nur nicht Zahn um Zahn vergelten solle, sondern er soll die andre Backe darbieten, wenn man ihm einen Streich auf eine Backe gibt; er soll Beleidigungen vergeben und sie mit Demut ertragen und niemandem je verweigern, was einer von ihm wünscht.

Das fünfte Gebot (Matth. V, 43—48) bestand darin, daß der Mensch seine Feinde nicht nur nicht hassen, mit ihnen nicht kriegen, sondern sie lieben, ihnen helfen, dienen soll.

Diese Gebote erkennt er, mit einem nie gehabten Entzücken, als fähig, den Menschen das allerhöchste ihnen zugängliche Heil zu bereiten, und in ihrer Erfüllung erkennt er die Sache seines Lebens.

Das erst ist die Auferstehung des Fürsten Nechljudow.

* * *

Während man dieses Buch liest, fühlt man sich oft von einer Frage bewegt, was es über das Zeitliche und Räumliche hinaus bedeute. Man hat eine Scham, ähnlich einer Furcht, zum Pharisäer zu werden, dasjenige zu bemerken, was russisch und nur russisch an

dem dargestellten Leben ist. Man fürchtet, daraus Gründe zu entwickeln, mit denen sich gegen die Empfindung kämpfen ließe. Lieber wollen wir unrecht haben, als daß ein großer Mensch bloß relativ recht hätte.

Dennoch läßt es sich nicht vermeiden, das Russische an dem Werk einzusehen. Bei uns in Deutschland wäre seinesgleichen nicht möglich. Die ungeheure, tragische Verderbnis des russischen Lebens läßt die Anklage in einem Pathos ertönen, in welchem die Schmerzen und Qualen dieser irdischen Existenz, zu der die Menschen verurteilt sind, zusammendröhnen; — bei uns würde an seine Stelle nur Ärger, Zorn und eine vielfach durch Behagen gemilderte Wut treten. Es sind die spezifisch russischen Bedingungen, die den Aspekt des staatlichen Lebens so grauenhaft verzerren. Russisch ist die straffe Zentralisation eines übergroßen Reiches, die die Regierung zu einer seelenlosen, grausamen Maschine macht, wie in keinem andern Land. Nichts ist in dieser Regierung von den natürlich aus der Sauzusammengehörigkeit gewachsenen Formen. Die Regierung ist ein kaltes, strenges Schema, an das, wie an ein Kreuz, der Körper des lebendigen Volkes geschlagen ist. Sie ist dem Volke künstlich aufgedrungen, wie ihm seine Aristokratie künstlich aufgedrungen ist, die nur ein Hof- und Beamtenadel ist. Dieses ist auch der Grund, daß diese Aristokratie in so gar keiner Weise dem Volke fruchtbar wird. Alle ihre Tätigkeit am öffentlichen Leben weist Tolstoi als Charlatanismus nach; sicherlich mit Recht. Bismarck aber war kein Charlatan. Er stammte, unmittelbarer sogar

als sein König, aus dem Lande, das er regierte, und er erregt das Gefühl, daß ihn, den nun zwar der kompliziert gewordene Verlauf des staatlichen Lebens an der Herrschaft gesehen hat, doch auch in primitivsten Zuständen lebende Bauern an ihre Spitze gestellt haben würden. An dieser russischen Aristokratie ist alles Charlatanismus, und alles ist Firnis. Firnis ist ihr Wohlleben, Firnis ihre Kunstbegeisterung, Firnis ihr Philosophieren. Wie Nechljudow während der Verhandlung gegen die Maslowa empfindet und sich beträgt, das hat etwas Typisches. Er hat an ihr wie ein Schuft gehandelt, jetzt aber ist er ganz zerknirscht, ganz sündenausätzig. Zwischen diesen beiden Extremen bewegt sich's. Es fehlt die einfache, gerade, ritterliche Empfindung, die auch andre Grundtriebe als die der Menschenliebe zu edlen, lebensvollen und liebenswerten Gebilden ausgearbeitet hat.

Das sind spezifisch russische Verhältnisse, und auf ihnen beruht die Möglichkeit von Tolstois Anklagen und also auch von Tolstois Verheißungen.

Dennoch wächst seine Wirkung weit über das Zeitliche und Räumliche hinaus, und wir erkennen, daß sie nicht bloß im russischen Wesen gründen, sondern im menschlichen, nicht aber in jenem unbestimmten, nebelhaften Allgemein-Menschlichen — sondern daß eben im russischen Wesen selbst das Menschliche offenbar wird.

Es sei hier noch von allem dem abgesehen, was aus dem Christentum Tolstois entspringt.

Auch ohne daß mit dem Maß des „Einen, was not tut," gemessen wird, pflegt es zu geschehen, daß ein An-

griff gegen die Mißbräuche einer Macht sich gegen die Macht selbst richtet. Und so ist Tolstois Kritik der russischen Zustände nicht partikulär beschränkt, sondern sie stammt, ob sie gleich von der besonderen Verderbnis seines Vaterlandes aus seinem Herzen ausgelöst ist, dennoch im Grunde aus der Kritik an allem Sozialen; — in welchem Wort alle diejenigen Zustände als einbegriffen verstanden seien, durch welche die Individuen, das heißt die Menschen, zu Gemeinschaften, sei es engeren oder weiteren Kreises, mit einer Einbuße an Frei-Willigkeit zusammengehalten werden. Gegen dieses Soziale ist Tolstoi der Lehrer des großen Mißtrauens.

Wenn eine Anzahl (n) von Individuen (a) zu einer Gemeinschaft zusammengefügt werden, so sollte man meinen, es ergäbe sich: a+a+a (n-mal genommen) = na. Dahingegen stellt sich heraus, daß a+a+a (n-mal genommen) = na+x ist. Was ist nun dieses x? Und woher stammt es? Es ist, sagt Tolstoi, dasjenige, was auf den lebendigen Leibern jener Individuen a schmarotzt, und es stammt von ihrem besten Lebensblut. Es ist nicht die Summe aus dem, was alle diese Individuen zu den gemeinsamen Zwecken freiwillig zusammenlegen. Es ist nicht eine einfache und unschädliche Verminderung des Besitzes eines jeden Individuums, sondern es nährt sich aus dem Wesenskern der einzelnen Individuen, dergestalt, daß alle diese ursprünglich runden, vollendeten Menschen, sobald sie zusammengebunden, sobald sie „organisiert" sind, aufhören, das zu sein, was sie von ihrem Ursprung her sind. Sie werden nicht etwa an ihrem

Besitz vermindert, sondern sie werden verwandelt. Jenes x mästet sich von Seele; und da Seele etwas ist, was seine Bedeutung nur in den Menschen, in jedem einzelnen, hat, so vernichtet es Seele, ohne selbst je an Seele zu wachsen. — Man könnte denken, daß etwa, weil jene Individuen einander nicht gleich sind, ihre Bindungen eine sehr komplizierte, großartig reich rhythmisierte Gestalt ausmachen müßten, und daß jenes x nichts andres sei, als das Formale, das durch Zusammensetzung von einzelnen Dingen entsteht, ohne daß es in ihnen schon gewesen sein kann. Zum Beispiel ist $1+1=2$, und es ist außerdem noch: $\underset{\frown}{1+1}$. Tolstoi aber zeigt, gegenüber einem solchen Versuch, einfach auf die Tatsachen hin, welche beweisen, daß jenes x eben nicht die Form einer Summe ist, und daß es die einzelnen Summanden — nicht etwa verschlingt, was einen Sinn hätte — sondern anfrißt und zu Krüppeln macht.

Betrachtet man die Tatsache „Individuum" genau, so überwältigt einen ein Verwundern darüber, daß es solche Dinge gibt, wie Entwicklungen, Geschichte, Kulturen — man kommt auf die Vermutung, daß jeder dieser Kreise seinen ganz losgelösten, ganz nur ihm gehörigen Sinn, ganz für sich hat; und daß der Gott, der sich das Experiment unserer Welt leistet, zum Aufbau dieser Gebilde aus keinem andern Grunde das Einzelmenschliche gebrauche, als aus Materialersparnis. Tolstoi kommt nicht auf diese Vermutung. Da es aber der Anblick der Verwirrung des Individuellen ist, der die fundamentale Erschütterung seiner Seele hervorruft, so kommt

er zu dem Gedanken, daß alle jene „höheren" Gebilde ein Trug und ein Lug seien.

Dieser Gedanke ist ein Zweifel an dem allgemeinen Glauben, daß Kultur der wahre Wertmesser des Lebens sei; Kultur aufgefaßt als all das Vage und Schauspiele gebende, als der immer wechselnde Rhythmus der Macht, als die stets veränderlichen Systeme von Ordnung und Unterordnung, als das Vergängliche; — von dessen Wirbel die Menschenseele in jenem Kreise umgeschleudert wird, der erst im Tode sich schließt. Alles dieses Vage und Vergängliche nehmen die Menschen wichtig; ob es gleich das Schwankende und Verdächtige und Trügerische ist. Es ist ein Inhalt des menschlichen Lebens, der erbärmlich scheint gegenüber der bloßen Tatsache, daß wir leben. Gegenüber der Tatsache der Geburt und des Todes.

Tolstoi hat oft Geburt und Sterben der Menschen geschildert. In der „Auferstehung" braucht er nicht einmal Schilderungen, um die Macht der Urtatsachen in die Seele des Lesers zu drängen; er braucht sie nur zu nennen. Diese und jene Bewegung hat das Kind im Leibe der Mutter gemacht, soundso sieht das Gesicht des toten Kryljzow aus.

Das ist etwas andres als „Realismus". Es ist ein Sehen und ein Sagen wie eines Menschen, der nicht geworden ist; der mit dem ganzen Besitz der menschlichen Fähigkeiten ausgerüstet ist, ohne den Trug des Erwerbens. Alles, was vom consensus omnium oder multorum stammt, ist abgestreift. Worte, Verhältnisse und Beziehungen sind davon gereinigt. Kaum einmal

übertreibt er das bis zur Satire. Er sagt nur, was ist und was geschieht. Er erzählt ganz sachlich und mit allen Umständen eine Gerichtsverhandlung, eine Abendmahlsfeier — und diese Vorgänge sind plötzlich sinnlos und stupid, ganz unverständlich.

Man denke sich einen Muschik, der zum erstenmal in einem Konzert gewesen ist und nun erzählt: Es kam ein Mann, der hatte einen Rock an, von dessen Schößen vorn zwei Stücke abgeschnitten waren; er bückte sich, dann drehte er sich um und nahm ein etwas über einen Fuß langes Stückchen Holz in die Hand; er schlug mit diesem Holz auf ein Pult, und hielt es in die Luft, und alle fingen zu spielen an; und während sie spielten, fuchtelte er immer mit dem Stückchen Holz in der Luft herum ... und so weiter. Der Fehler dieses Muschiks ist leicht zu sehen.

Aber Tolstoi ist nicht der Muschik, der zum erstenmal von seinem Dorf in einen Konzertsaal kommt. Sein unbestochenes Sehen verfängt sich nicht wie das jenes Muschiks, weil es an der Partikularität einer Erscheinung haftet, in Irrtümer; sondern es richtet sich auf die Totalität der Erscheinungen.

So muß er eine Stätte haben, auf der fest ruhend er mit seinen Blicken die Totalität des Lebens umfassen kann: das ist sein Christentum, seine Idee von Christus, dem Menschen, und von Christus, der Macht.

# Tolstois Nachlaß

Von den nachgelassenen Schriften Tolstois ist soeben eine deutsche Ausgabe, zugleich mit der russischen, in drei Bänden erschienen. Wir hoffen, daß dieses nicht die abschließende Ausgabe sein werde. Wer die Schuld trägt, weiß ich nicht: sicherlich nicht der deutsche Verleger, vielleicht auch nicht der russische, sondern vielleicht wirklich die eigne Familie des großen Dichters, die die Erinnerung an die praktischen Folgen der Tolstoianischen Philosophie auf alle Weise zu verdunkeln bemüht ist; jedenfalls hat man sich die Arbeit sehr leicht gemacht, man hat Kraut und Rüben in die Säcke gestopft und bietet, ohne Ordnung, ohne System, ohne Aufklärung, Werke an, die insbesondre dieser Aufklärung bedurft hätten, um ihre ganze Bedeutung zu enthüllen. Der Nachlaß Tolstois, so sollte man meinen, ist eine europäische Angelegenheit; und sicherlich wird er es einmal sein, wenn wir ihn nur erst in der richtigen Weise haben. Daß hierzu die Tagebücher und Briefe das meiste beitragen werden, ist natürlich; aber auch ohne sie hätte eine weniger dilettantische Art der Herausgabe uns mehr zu bieten haben müssen als eine bloße zufällige Vermehrung der Schriften Tolstois. Es liegt uns in diesem Falle

nicht daran, zu vielen Bänden noch ein paar Bände zu haben, sondern das, was wir haben, besser zu verstehen. Wichtiger als z. B. bei Ibsen, wo die ausgegossenen Werke und alle Vorbereitungen dazu, als Skizzen, Entwürfe und Stufen, in demselben Bereiche, dem der Kunst, verbleiben, würde es bei Tolstoi sein, zu verfolgen, wie die Eindrücke seiner Erfahrung und der bewußte Wille seines Lebens sich zu Frieden oder Feindschaft streiten mit dem Formwillen der Kunst. Wir hätten gerne seine (zweifelhafte) Wahrheit es mit ihrer (zweifelhaften) Wahrheit ausmachen sehen.

Es ist dieses nicht ein künstlich in die Verhältnisse hineingesehenes Problem. Der Einleiter der deutschen Ausgabe, C. Hagberg Wright, teilt mit, daß Tolstoi, außer andern Gründen, darum „den lebenden Leichnam" bei Lebzeiten nicht habe erscheinen lassen, weil er zweifelte, ob es „ein Ding sei, das Gott billige", mit einem Wort, weil es der Tendenz entbehrte. Das ist einer der Fälle für viele, wo wir für unser Leben gern erfahren hätten, ob sein Gewissen Tolstoi nur hinderte, das Werk herauszugeben, oder schon, es zu vollenden. Wie es jetzt gedruckt vorliegt, sieht es nicht nach viel mehr aus als nach einem ersten, absteckenden, disponierenden Plan. Ist es so geblieben, weil dem Dichter die Hände müde und unfrei waren, zu formen? Oder weil Rußland noch auf wer weiß wie viele Jahrhunderte, die freilich bei dem heutigen Welttempo sich zu Jahrzehnten verdichten können, diesseits des europäischen Dramas ist? Oder endlich, weil Tolstoi nicht die Handhabe

daran fand, es in die unmittelbare Tendenz seiner Religiosität zu rücken? Bis wir zur Beantwortung solcher Fragen eine Tolstoiphilologie haben, der wir dann einige Eigenschaften deutscher Gelehrter wünschen, müssen wir uns an das halten, was uns der Nachlaß, nicht einmal mit vollständig festgestellter Chronologie, vermittelt.

Die als Nachlaß bezeichneten Werke stammen alle aus der letzten, religiös entschiedenen Zeit des Dichters, mit Ausnahme von zweien, die vor 1862, dem Jahre seiner Verheiratung, geschrieben sind. Von diesen beiden blieb die eine unvollendet, offenbar deshalb, weil ihm die andre, „Ein Idyll" betitelt, in Empfindung und Ton das Thema besser aufzusaugen schien. Dieses „Idyll" ist in einem beim ganzen Tolstoi kaum wieder begegnenden Grade von moralischen Anwandlungen nicht nur unbekümmert, sondern bedient sich ihrer zur Steigerung der humoristischen Wirkung. Es ist da ein junges, kräftiges, schönes Weibchen, mit Hand und Beinen und Mundwerk gleich beweglich, deren Mann vom Vater in die Stadt verdungen ist. In dieser Zwischenzeit sind die Männer um sie herum wie die Wespen um den Siruptopf, aber sie spielt mit ihnen, tugendhaft, weil vollsaftig; bis endlich einer kommt, der nicht scharwenzelt, sondern sie packt und trägt, wohin sie getragen sein will. Und das geht so lange, bis ihr Mann heimkommt und sie in der Tenne überrascht. Der Liebhaber entwischt mit Hinterlassung seiner beiden Stiefel, die Frau wird gedroschen, aber in der Nacht gibt es Versöhnung, und der lustige Ehemann verkauft die konfis-

zierten Stiefel für fünf Rubel, wobei er nur bedauert, daß er jenen nicht erwischt und ihm noch den Kaftan ausgezogen hat; das Kind, das sie haben werden, wird nur das erste zu den andern, späteren sein. Die ganze Geschichte lacht mit zwei Reihen gesunder Zähne. Ein Vierteljahrhundert später schrieb Tolstoi eine Geschichte „Der Teufel", worin eine junge Bäuerin vorkommt, die jener aus dem Idyll gleicht wie ein Ei dem andern, nur daß sie von vornherein freigebiger mit sich ist. Aber dieses Mal ist nicht sie die Hauptperson, sondern ein junger Gutsbesitzer, der sie als Junggeselle, auch schon mit Gewissenskrupeln, genommen hat wie einen Trunk im Hochsommer, und der, nachmals glücklich verheiratet, mit Entsetzen merkt, daß er ihr wieder zu verfallen in Gefahr ist. Tolstoi läßt ihn sich, und in einer Variante die Bäuerin erschießen.

Ein größerer Gegensatz als zwischen diesen beiden Erzählungen ist im Gesamtwerk Tolstois nicht zu finden; aber was auch immer ihn herbeigeführt habe, das Nachlassen der dichterischen Kraft war es nicht. Es scheint nicht einmal ein Nachlassen der Sinnlichkeit im besondern Sinne des Wortes zu sein. Dieser starken, eigentümlichen Tolstoischen Sinnlichkeit, die kaum jemals in seinem Leben ganz ohne Qual war, und die schließlich nichts als eine Qual wurde; aber erloschen ist sie nicht. Im Jahre 1898 beendete er den „Vater Sergius", der, als Einsiedler den Gefahren der Welt entrückt, von einer jungen Frau wie der heilige Antonius versucht, sich mit dem Beile einen Finger abhackt. Niemals hat

Tolstoi von einem jungen Weibe erzählt, ohne seiner Schilderung ein sinnliches Arom zu geben. Da geht eine mit bloßen Füßen über den Sand, oder sie hebt den Rock, wenn es regnet, oder sie ist dekolletiert in der vornehmen Gesellschaft, oder sie gibt als grande dame ihre volle, weiße Hand einem Mohammedaner zum Gruß, der es nicht wagt, sie anzusehn — das Arom der Verführung schwimmt immer um sie herum. Es ist diese Sinnlichkeit so bitter und resigniert, von so hoffnungsloser Verstricktheit, daß sie immer darauf und daran ist, den Frauen zu verzeihen; die Schuld des Mannes ist ihm schmerzhafter als die des Weibes. Es gibt Menschen, die sind erst ein junger Mann und dann ein alter Mann, aber niemals ein Mann; Tolstoi war immer ein Mann und die Sinnlichkeit eines Mannes. Es hängt damit zusammen, daß er die Kinder ohne Verklärung sieht; seine Kindergeschichten im Nachlaß sind unmittelbar moralisch und lehrhaft, sie entbehren ganz der Zufälle und der Zwecklosigkeit, die die Kinderweisheit auszeichnet; und daß ihm dagegen wie keinem der Säugling und das Kind im Mutterleibe vertraut ist, gleich jeder Äußerung des vegetativen, des animalischen Lebens.

In einer Form jedenfalls ist Tolstois Sinnlichkeit bis zuletzt intakt geblieben: in der umfassenden, strömenden Realität des Schriftstellers. Man muß bedenken, wie schwer es dem Deutschen wird, die Mühsal oder Künstlichkeit oder Eitelkeit oder den renommistischen Zug in seinem realen Detail zu vermeiden; oder sich erinnern, daß diejenigen unsrer Dichter, die sich der Realität am

unbefangensten bedienten, wie Gotthelf und Reuter, von einer ideellen Enge oder von Provinzialismus niedergehalten werden. In Tolstoi empfängt eine nie versagende, nie versiegende natürliche Volkstümlichkeit den Reichtum, den seine Augen und alle seine Sinne, seine Erinnerung und all sein Gewissen, ja seine Studien in Archiven und Dokumenten ihm zuführen. Ein Muster ist der „Chadschi Murat", ein Roman, der im Jahre 1904 beendet wurde. Es ist das abgeschlossenste, reichste und trotz der auch hier nicht unterdrückten Tendenz künstlerisch reinste der nachgelassenen Werke; eine Erzählung aus der Nachbarschaft seines Jugendwerkes „Kosaken". Im Jahre 1851 hatte Tolstoi das zugrunde liegende Ereignis in Tiflis miterlebt: die freiwillige Unterwerfung Chadschi Murats, des nach Schamyl tapfersten und gefürchtetsten Gegners der Russen in den Kaukasuskämpfen. Damals nannte Tolstoi in einem Briefe an seinen Bruder die Tat Chadschi Murats eine Gemeinheit; aber als er ihn zum Helden seiner Erzählung machte, dachte er anders darüber, nahm ihn als einen einfachen, kindlichen, wahren Menschen, dessen Beweggründe einfach und wahr sind, Eifersucht auf Schamyl, Furcht vor ihm, Furcht für seine in Schamyls Gewalt befindliche Familie. Er tritt zu den Russen über, um sich seiner Familie wieder versichern zu können, wird in einer Art custodia honesta gehalten, entflieht dieser, um auf eigne Faust seine Familie zu befreien, und wird dabei von den Russen getötet. Und dieses ist alles einfach wahr und natürlich, und ist das alles um so mehr, als

es sich vor einem Hintergrund von sinnloser Kompliziertheit, Unwahrheit und Unnatur abspielt, dem des Staates mit seinen aufgeplusterten Konvenienzen und Sinnlosigkeiten. Der Roman steht im gleichen Rang mit den Meisterwerken Tolstois. Der Dichter hat alles zu Hilfe genommen für sein Gemälde, was er irgend erreichen konnte, sowohl aus seinen eignen Aufzeichnungen als aus Briefen, Museen und Archiven. Eine Meisterhand brachte den größten Reichtum in den natürlichsten Fluß.

Seinem Reichtum im einzelnen bleibt ebenso bis ins späte Alter die Kraft der Erfindung gleich. Es befinden sich im Nachlaß ein paar Fragmente größeren Umfangs, von denen jedes aussieht, als ob es ein Zeitepos im größten Stil hätte werden sollen. Warum es dazu nicht kam, ob die einzelnen Pläne einander hinderten, oder Tolstoi immer wieder innewurde, daß er, wie Ananias, das Letzte nicht geopfert hatte, den Dichter, und ihn darum immer wieder opferte — ein Mangel trägt die Schuld nicht. Das poetisch reizvollste dieser Fragmente ist der „Fjodor Kusmitsch", die Weiterspinnung einer Legende, wonach der Kaiser Alexander der Erste noch lange nach seinem vermeintlichen Tode als Pilger durch die russischen Länder zog; er hat einer Soldatenexekution zugesehen und dabei seinen Tag von Damaskus erlebt, mit jenem blitz- und wunderartigen Ausbrechen der russischen Güte, das den alten Adam zersprengt und einen neuen Christus aus ihm hervorgehen läßt. Er hat den zerschlagnen Soldaten als Zaren beerdigen lassen und ist

als Pilger in das Dunkel seines ungeheuren Landes gegangen. Jetzt schreibt er als siebzigjähriger Mönch seine Erinnerungen. Leider ist das Fragment nicht weit gediehen. Von einem andern, mit dem Titel „Der gefälschte Kupon", sind über hundert Seiten vorhanden; was bei der Eigentümlichkeit des Grundeinfalls genug ist, die nie abreißende Erfindungskraft des Dichters zu bewundern. Ein Beamter hat einen Rüffel von seiner Behörde bekommen, welche üble Laune ihn seinem fünfzehnjährigen Sohne einen Vorschuß über das fällige Taschengeld hinaus verweigern läßt. Ich notiere nur flüchtig den Anfang des Themas. Der junge Bursche läßt sich von einem Kameraden verführen, um zu Gelde zu kommen, aus einem Kupon von 2,50 Rubel einen solchen von 12,50 Rubel zu machen. Sie bringen diesen gefälschten Kupon glücklich bei einem kleinen Geschäftsmann an. Der Geschäftsmann wird ihn an einen Bauern los, von dem er Holz kauft, der Bauer wird beim Ausgeben des Scheins ertappt und kommt ins Loch. Der Bauer kommt aus seinem Schick und wird ein Pferdedieb. Der, dem die Pferde gestohlen sind, ein Gutsbesitzer, wird darüber ein Bauernfeind. Und so rollt der Ball sich weiter zur Lawine und reißt auf seinem Wege Seitenlawinen in die Seitentäler los, Totschlag, Mord, jedes russische Verbrechen und jede russische Tugend; jeder Stand, vom Bettler bis zum Zaren, wird in Bewegung gesetzt.

Die Erzählung strömt sich aus wie einer der unaufhaltsamen Rhythmen von Bach. Wo das Fragment

abbricht, erscheinen als erwachsene junge Männer die Fälscher des Kupons, nachdem der eine von ihnen die Handlung schon einmal wieder berührt hatte. Die Erfindung ist noch in den kühnsten Kombinationen natürlich, abgesehen davon, daß ihr Thema: der Fluch der bösen Tat, gegen das (moralische) Gesetz von der Nichterhaltung der Kraft verstößt; und ihrem Reichtum trägt es nichts ab, daß sich — man könnte es musikalisch nennen oder episch im alten Sinne — die vielen Erscheinungen auf nicht viele Grundmotive zurückbringen lassen.

Zwar da die Werke zum größern Teil nicht abgeschlossen sind, haben Wiederholungen nichts zu bedeuten. Tolstoi könnte ja ein ganz bestimmtes Thema mehrfach probiert haben, und seine Entscheidung kennen wir nicht. So gibt es eine kleine Erzählung, in deren Mittelpunkt die Lebenswandlung eines Menschen steht, der an einem Soldaten die Exekution des Spießrutenlaufens vollziehen sieht. In dem Legendenroman vom Zaren Alexander findet sich dasselbe Motiv. Bedeutender als solche Wiederholungen ist die Wiederkehr der Züge, die für Tolstoi die Hauptkomponenten unseres Seelenlebens sind. Von ihnen ist der wichtigste das Ausbrechen der zerstörenden, erlösenden Güte. Da schlafen sie in einer furchtbaren Todesmüdigkeit ein, diese Tolstoischen Mörder im Straßengraben oder Zaren im Palast, und aus diesem Schlafe fahren sie mit einem ungeheuren Schrecken auf. Was sie dann fühlen, ist der Tod; der Tod schreckt sie mit allen Schrecken, und er läßt sich nicht verscheuchen, solange der Wahn sich nicht zerbrechen läßt. Um den

Tod zu überwinden, überwinden sie den Wahn; d. h. sie überwinden sich, aber nicht in dem redensartlichen, westeuropäischen Sinne, sondern so, daß der Besiegte für immer ausgelöscht ist.

Der Reichtum an Erfindung und die Variabilität nicht vieler Urmotive sind fast immer bei den Meistern der Einfachheit zu finden. Diese Einfachheit hat Tolstoi in so hohem Grade, daß er niemals etwas vergeblich unternimmt. Jede Notiz von ihm hat Existenz. Seine Dramen (in diesem Nachlaß) sind nichts als die erste Auseinandersetzung eines Dichters mit einem Stoff. Obgleich als Kunstwerke noch durch keine Akzentuation angedeutet, sind sie, vermöge der Einfachheit und Wahrheit, doch so vorhanden, wie selbst unter den Kunstwerken nur die besten. Und trotzdem sind sie wiederum nur vorhanden, weil sie Äußerungen des uns bekannten Mannes sind. Wer Tolstoi nicht kennte, würde nicht viel von ihnen haben. Wer ihn kennt, möchte wissen, wie der Dichter sich von ihnen getrennt hat.

Wenn er „den lebenden Leichnam" nicht durchgeformt hätte, weil ihm in dieser Geschichte eines fingierten Selbstmordes keine Möglichkeit für seine religiöse Aufgabe sich bot, so gälte dieser Grund bei dem zweiten Drama „das Licht, das im Dunkeln leuchtet" nicht. Hier ist er selbst mit seiner Aufgabe das Thema. Er hat sich von 1888 bis 1902 damit beschäftigt; warum ist er nicht weiter gekommen, warum nicht zum Ende? Der Heilige, der seine Heiligkeit nicht leben kann, das ist eine Idee, das ist ein Drama; ein Drama mit seinem eignen Formwillen, seinem Form-

gesetz, seinen Kunstgriffen, seiner Unheiligkeit. Er konnte aus demselben Grunde kein Drama aus seiner Heiligkeit machen, aus welchem er seine Heiligkeit nicht in das Leben restlos umsetzen konnte.

Der Heilige und der Dichter bekämpften einander ebenso wie der Heilige und der Satte, der Heilige und der Vater, der Heilige und der Gutsherr, der Heilige und der Menschenfreund, der Heilige und der Reformator. Er hätte leicht ein besserer Reformator (und alles übrige) sein können, wenn er nicht der Heilige gewesen wäre. Der Heilige ist der Unnütze. Ganz wie der Dichter, dessen einzige soziale Funktion es ist: keine zu haben; und das ist die Paradoxie davon.

# Briefe von Tolstoi*

Gegen große Männer und andre Fossilien hat unsre museenbauende Zeit nicht das mindeste einzuwenden; sie mag sich also freuen, daß man jetzt in Deutschland angefangen hat, dem russischen Beispiel einer eigens dazu gegründeten Gesellschaft zu folgen und die Erscheinung Tolstois durch die Sammlung auf ihn bezüglicher Briefe, Memoiren und Gespräche so genau wie möglich aufzunehmen. Den ersten Band dieser deutschen Veröffentlichungen macht ein Briefwechsel aus, den Tolstoi durch beinahe fünfzig Jahre mit einer Verwandten, der Gräfin Alexandra Andrejewna Tolstoi, lebhaft führte, sie aber noch lebhafter mit ihm; denn für ihn kam doch eine Zeit, die seiner ehelich bürgerlichen Etablierung, wo es in ihm gegen die Freundin weithin schwieg, und die noch entscheidendere seiner religiösen Ketzerei, wo er gegen die Dame, die ihres Gottes sicher war, Geduld und Ungeduld zu verbrauchen hatte — eine Mischung, die jeden Mann gegen jede Frau heimsucht, sobald es zum Schwur kommt.

* L. N. Tolstois Briefwechsel mit der Gräfin A. A. Tolstoi: 1857—1903. Als erster Band einer Tolstoi-Bibliothek herausgegeben von Ludwig Berndl. München, bei Georg Müller.

Erinnerungen der Gräfin leiten die Korrespondenz ein. Sie war elf Jahre älter als er, zu jung, als daß er sie Tante hätte nennen mögen, darum sagte er Babuschka zu ihr, Großmütterchen. Nach ein paar Begegnungen in Moskau, die die gegenseitige Sympathie begründen, knüpft sich die Freundschaft zwischen ihnen bei einem Zusammentreffen in der Schweiz im Jahre 1857. Etwas in Spiel und Ernst zwischen der damals vierzigjährigen Frau und dem jungen, schon in einem Vorfrühling des Ruhms stehenden Dichter, nur ein Hauch, erinnert an das Verhältnis der Droste zu Levin Schücking. Aber die Gräfin Tolstoi hatte zu vielen Entsagungen noch eine besondre auf ihren Weg bekommen: sie war Hoffräulein bei einer Großfürstin, später Erzieherin bei einer andern Großfürstin, und noch später und schließlich Ehrendame am kaiserlichen Hoflager im Winterpalast; immer also, wie Tolstoi es bald mit gutmütigem, bald mit knurrendem Spotte nennt, in der Nähe des „Schornsteins", womit er den Hof meint und an den friedlichen, bläulichen Rauch, den die Gräfin aus dem besagten Schornstein in einen gottgewollten Himmel kräuseln sieht, von Natur nicht glaubt.

Er hat es nicht gern, daß sie ihm russisch schreibt, er liest sie lieber französisch; und damit ist alles gesagt. Außerdem aber, so heißt es bei ihm schon 1859, „außerdem macht bei mir das Leben die Religion und nicht die Religion das Leben". Sie dagegen war durch und durch rechtgläubig, wie sie loyal war, und entwickelte ihren Geist streng innerhalb dieser beiden unantastbaren Gren-

zen — keinen geringen Geist, sondern einen immer lebhaften, frommen, herzlichen; konversabel und große Dame, doch voller Güte, Hilfsbereitschaft und Selbstlosigkeit. Solange sie Tolstoi mißverstehen und in ihre keineswegs kleine Welt einordnen durfte, ging alles gut; als es sich aber immer mehr und vollkommen klar herausstellte, daß Gott für ihn eine Richtung war, der Weg war, aber nicht das Ziel, daß er ein Ketzer wurde, ja ein Atheist, wie alle Mysten, zerriß das geistige Band, und nur die dünnen Fäden der Erinnerung und des Wohlwollens hielten die beiden noch bis zum Tode der Frau zusammen.

Ohne Zweifel hat sie ihn von Anfang an harmloser gesehen, als er war. Was sie hätte stutzig machen können, das macht sie sich unschädlich, indem sie ihn für ein Original nimmt. Sie rühmt seine Bescheidenheit und seine prompte gute Laune — Bescheidenheit bei einem jungen Tolstoi ist die unwahrscheinlichste aller Tugenden, und von demselben Mann, der immer lustig und voller Scherz ist und mit den Damen Karten spielt, sagt sie, daß er ein „Dünnhäuter" sei, von einer extremen Verletzlichkeit und Empfindlichkeit. Er hatte die Gewohnheit, plötzlich in einem Kreise aufzutauchen und ebenso plötzlich zu verschwinden — was die Gräfin an einen coup de théâtre erinnert. Eben ein Original, dieser ehemalige Artillerieoffizier und schon bekannte Dichter einiger „reizender Schöpfungen"; bei jenem Aufenthalt in der Schweiz entstand die Erzählung „Luzern", deren soziale Bitterkeit hinter der des alten Tolstoi um keine Lüge zurückbleibt.

Vor dem Text des Briefwechsels steht sein Bild aus dem Jahre 1855; „mit tiefen Augen und wunderlichen Spekulationen im Kopf" wie Luther; nur die schwere Sinnlichkeit seiner Lippen wird ihn niederziehen, daß er, statt ein völkerweidender Hirte zu werden, in die Herde selbst sich flüchten muß.

Alles in allem genommen, ist dieser Briefwechsel doch ein Kommentar zu Tolstois nachgelassenem Drama von dem „Licht, das in der Finsternis leuchtet". Die Gräfin, so hochherzig, gut und edel sie ist, verkörpert alle die Legitimität, die den Propheten in seinem Hause ohnmächtig und verzweifelt machte. Mehr noch, sie hat einen Kronzeugen, erlauchter als sie, ins Feld zu führen: Dostojewski. Die beiden großen Dichter haben einander nie gesehen noch sonst persönlich berührt. Fünf Tage vor seinem Tode besuchte Dostojewski die Gräfin Alexandra und teilte mit ihr ihren Schmerz über den der Kirche und der Ordnung Abtrünnigen. Auch Dostojewski war ein Orthodoxer wie die Hofdame. Oder doch nicht wie die Hofdame? Denn er hat den Teufel in sich gehabt, ihn verklärt und unbesieglich gewußt. Er wußte ihn unbesieglich, weil er so fest an ihn glaubte. Die Gefahr der Tiefe hat ihn umfangen, daß er das Grausen der Welt wie ein Kreuz auf sich nahm und als unverbesserbar erkannte, mit einem Blick, vor dem der Reformator eitel und verworren dastand. In jungen Jahren hatte Tolstoi einen Zank und beinahe ein Duell mit Turgenjew, weil er es Komödianterei nannte, daß Turgenjews Tochter die Philanthropin machte, indem sie

armen Leuten die schmutzigen Kleider flickte; als er seine eignen Schuhe nähte, bekam er den Hohn von Dostojewski zurück. Tolstois Geschichtsauffassung in „Krieg und Frieden" verurteilte der Westler Turgenjew als reinen Hokuspokus ohne Bildung und ohne rechte Freiheit; und der Panslawist Dostojewski verteidigte den heiligen Krieg auf dem Balkan gegen Lewins (in „Anna Karenina"), gegen Tolstois eigendünkligen und eigensüchtigen Zweifel, jenen Krieg, der für die Greuel der Türken Rache nehmen sollte, dessen Ruhm aber auch die längst ratlos gewordene russische Despotie für ein Menschenalter zu neuem Übermut stärkte. Aber Dostojewski meinte doch nimmermehr dasselbe wie Turgenjew; jeder meinte immer etwas andres. —

Tolstois Leben ist — das alte Gleichnis — wie eine Damaszener Klinge; wo man sie und wie tief man sie feilt, hat man immer dasselbe Muster; man kann ihn aus dem Briefwechsel mit der Hofdame so ganz und gar lesen wie aus jedem seiner Werke.

# Der Idiot (1905)

„Es gibt Bücher, die es mir nicht glückt, zu Ende zu lesen," so gestand mir neulich ein Freund, „ich habe zum Beispiel die Kritik der reinen Vernunft wohl an die zehn Mal ernstlich studierenswillen vorgenommen, habe mir aber immer nur mehr oder minder große Stücke herausgebrochen. Es ist keine Seite darin, die ich nicht mehrmals gelesen hätte, und ich darf doch nicht sagen: ich kenne das ganze Werk. Mich schaudert, wenn ich bedenke, wie diese dilettantenhafte Schwachheit meines Geistes mich überall hindert, zu den sachverständigen Männern zu zählen."

Ich beschwichtigte ihn: es sei zu wünschen, daß wir neben so vielen sachverständigen Leuten auch ein paar verständige schlechthin besäßen; auch sei der Unterschied zwischen dem Dilettanten und dem Laien zu machen; und seine Art zu lesen, habe den ehrenvollen Grund, daß es ihm, wie ich wüßte, leidenschaftlicher darauf ankäme, Gott und die Welt zu erkennen als ein Buch; grade was er als Zerstreutheit schelte, sei vielmehr eine recht menschenhafte Konzentration. Um ihm diesen Trost noch besser einzuschmeicheln, behauptete ich ihm ins Gesicht, daß er sich zu Werken, die sich selbst zum

Zwecke da seien, ich meinte Werke der Dichter, sicherlich untadelhaft verhalte. Er dachte einen Augenblick nach, lächelte, schüttelte den Kopf und erklärte dann, daß es einen Dichter gebe, den er fast grenzenlos verehre und nie ganz lese. Ich fragte nach dem Namen, und er nannte Dostojewski. Das erstaunte mich um so mehr, als ich selbst die Romane einzig dieses Meisters noch als erwachsener Mensch so hastig und verschlingend zu lesen pflegte, wie sonst nur als Knabe die Geschichte vom roten Freibeuter.

„Eben dieser Tage habe ich wieder die Probe auf meine Erfahrung gemacht," sagte mein Freund, und auf meine Bitte erzählte er, während das Zimmer vom Abendregen eingedunkelt wurde:

„Ich half beim Ordnen einer Bibliothek — wobei ich bemerkte, wieviel gleichgültiger als früher ich alle diese Bücher und Zeitschriften in Händen hielt, fast sogar mit einigem Widerwillen. Eine Anzahl von Duplikaten wurde auf einen besondern Haufen gelegt. Darunter war ein Exemplar des ‚Idioten' von Dostojewski, und ich bekam es zum Geschenk. Gleich war es nun kein Buch mehr wie die andern, die Rücken an Rücken, nach dem Alphabet geordnet, in den Regalen standen, und ich trug es sehr erfreut nach Hause. Wenn wir sehen, wie ein gewisses heutiges Deutschland sich ästhetisch gebärdet und seine mumienhaft verschnürte und gebündelte Seele mit falschen Steinen und bunten Bändern schmückt, während sie sich nicht regen kann und dem Ersticken näher ist als zu irgendeiner Zeit unsrer Ge-

schichte, so erscheinen jene Russen uns doppelt wert, die es so ursprünglich ernst mit sich nehmen. Ich wollte das seit über zehn Jahren nicht mehr angesehene Buch gleich lesen und schnitt es auf. Daran habe ich eine Freude wie Jörgen Tesman, und es macht mir Spaß, immer gegen die Versuchung zu kämpfen, hie und da eine halbe Seite vorweg zu nehmen. Ich setzte mich auf den Balkon und begann mit der Lektüre.

Ich habe bemerkt, je ursprünglicher das Mitteilungsbedürfnis eines Dichters ist, d. h. je weniger er Schriftsteller geworden ist, weil er es hat werden wollen, aus der Inzucht der Poesie, um so besser ist seine Kunst, zu exponieren. Wo gibt es zum zweitenmal etwas in dieser Hinsicht so Vollkommenes wie Gotthelfs „Uli, den Knecht"? Nach ein paar Seiten kennen wir aus einer auch übrigens scharf geschnittenen Situation heraus die Hauptcharaktere und das Thema des Werks. Ächte Spannung, Teilnahme an des Dichters ganzem Vorhaben ist auch wirklich nur möglich, wenn wir sein Ziel und seinen Weg bis zu einem hohen Grade von Deutlichkeit vorahnen. Die falsche Spannung vernichtet das Eigenleben des Details; das Fehlen der Spannung macht unser Interesse unnaiv. Bei Dostojewski lasse ich nach zehn Minuten das Buch sinken und sage mir: „Dieses ist eine Exposition." Wunderlich ist aber das, daß ich ihr trotzdem glaube. Ich lobe es, und es überzeugt mich doch. Aber einen Augenblick verweile ich dabei, nachzusehen, wie es gemacht ist. Auf eine recht verschmitzte Weise, scheint

mir, nämlich ganz direkt. Zwei wildfremde Menschen beginnen im Eisenbahncoupé dicht vor Petersburg ein Gespräch, ein dritter mischt sich hinein, und in wenigen Minuten erfahren wir höchst ungewöhnliche, ja abenteuerliche Geschichten; wir sehen einen Mittelpunkt in der noch fremden Stadt, in welchem die bisher durchaus getrennten Lebensläufe zusammenschießen werden, und wir sind überrascht, als wir merken, daß wir selbst das längst nicht mehr für zufällig und vom Autor willkürlich, sondern für notwendig aus einer ewig unerschütterten Tiefe halten. Was haben wir gesehen? Fürst Myschkin traf im Eisenbahncoupé Rogoschin, und zu beiden kroch Lebelew heran. Der Fürst ist ungewöhnlich zuvorkommend und mitteilsam, Rogoschin listig und ironisch, und zerstreut, der dritte macht sich gemein; — Russen alle drei, nackte unverkrustete Gemüter. Was sie reden, ist eine Mitteilung an den Leser, — der die Absichtlichkeit des Künstlers auch noch tadeln würde, wenn er die Reden der drei nur für individuell charakterisierend und nicht darüber hinaus für ethnographisch natürlich hielte. Ein gewisses artistisches, unheiliges Gefühl bleibt aber doch, — bis man zurückblättert und sich seine Leute noch einmal ansieht. Der Fürst ist blond, hat große, blaue Augen und neigt zur Epilepsie; Rogoschin, kleiner als er, hat eine breite und zusammengedrückte Nase, hervortretende Backenknochen, schwarzes Haar und kleine, graue Augen; der dritte — hat kein Gesicht, rote Nase, unreine Haut, ein Mischtypus von ordinärem Durchschnitt. Siehe da: dieses sind nicht bloß drei In-

dividuen, es sind drei Rassen; und ob über den herrlichen Wirklichkeitssinn des russischen Dichters, der die Rasse nicht, wie abendländischer Wissenschaftstrieb, d. h. Spieltrieb, zum Inhalt, sondern zum Gefäß von Menschheit macht: ich spüre plötzlich die menschliche Seele, die Menschenseele.

Eine allerinnerlichste, gleich klare und gleich geheimnisvolle Gewißheit trägt diese Gestalten. Unwillkürlich stellt sich eine Vergleichung mit Tolstoi ein. Bei ihm ist alles sicher, auf einem schwanken Grunde; bei Dostojewski alles schwankend, auf einem sichern Grunde. Tolstois gestaltende Kraft gleicht der des Rubens, so sinnlich, so in der Fülle animalischer Kraft, stürmisch durchblutet, vom Kern bis über die Haut, bis in die Ohrläppchen und des Busens Blüte sind seine Menschen. Aber es beliebt ihm, sie als Lügen auszugeben, als zweideutige Larven einer Wahrheit, die er doch nicht nennen kann; und nimmer rastend unterwühlt die Woge des Zweifels den Boden ihrer Existenz. Bei Dostojewski ist die menschliche Individualität ganz flüssig, fließend, bestimmbar, ableitbar, aber nie versiegend, niemals endlich, immer gespeist aus dem Born einer höchst freudigen, seligen Gewißheit. Der Mensch bei Tolstoi ist ein Inhalt, der Mensch bei Dostojewski ein Gefäß.

Darum haben wir bei Tolstoi moralische Praxis, Menschenverbesserung und Veredelung, bei Dostojewski nichts davon; dafür aber auch bei jenem Pfaffentum und bei diesem den reinen, dunklen, himmlischen Sturm.

Alle Menschen sind Symbole bei Dostojewski. In

dem Augenblick, in dem ich dieses fühle, ändert sich meine Neugierde; die drei Bände schrecken mich nicht mehr; mich spannt nicht mehr die Durchführung der Handlung, sondern die Durchführung des Symbols. Das ist freilich, ästhetisch betrachtet, ein Zwiespalt, der sich rächen wird; aber einstweilen bin ich sicher, von nichts äußerlich Sensationellem verwirrt zu werden und kann mir, inmitten dieses turbulenten Geschehens, die tiefe, tief horchende Ruhe des in sich selbst versunkenen Menschen bewahren.

Nun, wir kommen in Petersburg an; die beiden jungen Leute sind Freunde geworden, jeder auf seine Art; Nastaßjas, der schönen Verlornen, schmerzhafte Augen schimmern aus irgendeiner weiten Ferne zu uns her; aber wir ahnen schon, daß wir sie erst spät und in heftigster, überraschender Weise sehen werden. Wir gehen mit dem Fürsten zum General Epantschin und hören ihn im Vorzimmer mit dem Lakaien plaudern. Ein wenig stutze ich doch, ist dieses nicht eine allzu starke Naivität? Ironisiert uns nicht ein um das feinere Kunstmittel verlegener Dichter? Nein, doch nicht, gar nicht — die Worte des Fürsten scheinen irgendwie aus einem andern Munde zu kommen, — aus dem Dostojewskis. Sein heißes Atemholen zittert, zum erstenmal, an dieser Stelle.

Der Fürst hat einen Mörder guillotinieren sehen, er hieß Legros; wir glauben ihm ohne die leiseste Schwankung den Namen. Der Tod grüßt herein; alle diese Menschen haben die Erfahrung des Todes gemacht;

und wie bei der Hardangerfiedel eine untergespannte Baßseite, die nicht gestrichen wird, mitsummt, so ist fortan dieses Dostojewskische Leben durch Obertöne verwandelt, die von der ununterbrochen mitschwingenden Saite des Todes aufsteigen. Vielleicht, wie uns der Dichter mit seiner raffinierten Geradheit vorbereitet hat, wird Rogoschin Nastaßja ermorden; aber er wird weder dem Fürsten noch uns ein Mörder heißen; es gibt nichts Kriminelles, nichts Bürgerliches in dieser Sphäre. Es gibt nur das Leiden der Seele. Die Seelengefahr der Feigheit ist groß bei wachsender Zivilisation und Polizei. Wir Abendländer werden immer noch versucht, den Ruhm des Krieges zu singen aus „des Menschen Lust, den Tod zu überwinden, sei's im Tod". Aber ist nicht jene östliche Leidenskraft und Ehrfurcht vor dem Leiden eine Tapferkeit jenseits und weit über dem Krieg?

Noch mehr wird Fürst Myschkin in den Dichter selbst transfiguriert bei der Generalin Epantschin. Ich habe mich gefragt, welch eine Sorte Humor es ist, die über dieser Szene waltet. Diese prächtige Generalin, die sich gern ärgert, und die nie besser ist, als wenn sie sich ärgert; diese drei Töchter, die so hübsch sind, so kräftige Schultern und üppige Busen haben, und von denen man doch, wie immer bei Dostojewski, dem keuschesten der Dichter, nur die Augen sieht, diese Mädchen, die so tüchtig essen und so zueinander gehören und doch nur eine sind: die jüngste, Aglaia, die mit Nastaßja um den Fürsten kämpfen wird! Seite für Seite schlingen

sich die Fäden fester umeinander; bis auf wenige Punkte steht die Vorgeschichte vor Augen, die Konflikte drohen herein; und vor der Höllenfahrt wird uns in dieser Szene bei der Generalin noch eine Ruhe bereitet durch einen Humor von einer uns unbekannten Art. Die Fremdheit von Geschwistern spielt in solchem Humor. Der Generalin, die sich gern ärgert, und den drei Mädchen, die es lieben, gut zu frühstücken, erzählt Fürst Myschkin von den Empfindungen eines zum Tode Verurteilten: Dostojewskis eigne Erfahrung. Von den letzten fünf Minuten spricht er. Und diese kurze Spanne Zeit hat der zum Tod Bestimmte sich folgendermaßen eingeteilt: zwei Minuten rechnet er auf den Abschied von den Genossen; zwei weitere bestimmt er dazu, noch einmal, zum letztenmal, über sich nachzudenken; und die fünfte —? Ja, in der fünften will er noch einmal um sich schauen in der sichtbaren Gotteswelt.

Welche Wahrheit! Oh, siegreicher Goethe! Das Buch klappte zu, und ich sah hinaus. Auf den Birkenkronen lag noch ein zartes Licht. Da bewegte der Wind sie stürmisch nach einer Seite wie Wedel, und alle Wipfel waren schwarz. Ich schloß die Augen und begann zu träumen. Ich widerstand dem Gelüst, zu träumen, und träumte doch. Was sichtete mein sich selbst überlassenes Gehirn? Rote und grüne Buchdeckel. Ein bekannter hauptstädtischer Rezensent stand übergroß, karikaturhaft in einer Ecke und sagte: Ein Buch, das gelesen wird hat seinen Beruf verfehlt; er hob wolkige Haufen Papiers vom Boden und schleuderte sie auf die Straße

Ich fuhr in die Höhe! Am Himmel war noch Licht, in Wolkenberg und Wolkental des Lichtes spielendes Kind die Farbe, zart, doch lebendig. Man bringt die Lampe, und der Himmel ist mit einem Schlag weithin nur grau und grau. Und so, scheint mir, vertreibt das bißchen Licht im Menschenhirn das himmlische Spiel im wahren Licht.

Ich nahm den zur Erde gefallenen Band wieder auf und las weiter. Das Buch klang mir jetzt in einer andern Tonart, heller und schneller. Wieviel Buch ist doch noch in dem besten Buch! Mich interessierte sehr dieser Sania, der um Geldes willen die Nastaßja heiraten soll, und zwischen Dünkel, einem Rest wahren Ehrgefühls und Strebertum hin und her geworfen wird. Ein mittelmäßiger Kopf, ein Philister im Grunde, von der kläglichen Sorte, die sich zu was Höherem berufen glaubt. Wenn die Umstände nur darnach wären, was wollten sie alles ausrichten! Wenn sie nur die eine Windung im Gehirn mehr hätten! Der Fürst hat ihn beim ersten Sehen erkannt. Sania war liebenswürdig gewesen und hatte gelächelt, aber sein Blick hatte bei aller Munterkeit und Offenheit doch einen allzu durchdringenden, forschenden Ausdruck gehabt. Wenn der allein ist, dachte der Fürst, blickt er sicherlich ganz anders, und lachen kann er dann vielleicht überhaupt nicht. Eine derartige Bemerkung in einem Buch, und ich trabe querfeldein. Eine ärgerlich wahre Bemerkung. Wie mag es wohl auf der andern Seite des Mondes hergehen? Man sieht ja einen Menschen immer nur — wenn man ihn sieht. Wie viele Men-

schen mögen wohl niemals allein sein? Auch in der Einsamkeit bereiten sie sich auf Menschen vor, wehren ab, laden ein, erfreuen oder kränken. Leider geht es mir, wenn ich Romane großer, in der Psychologie erfahrener Schriftsteller lese, immer so, daß ich mich in einer mit Virtuosität zerspellten und zerschlissenen Figur getroffen fühle. Es hilft mir nicht viel, daß ich sehr bald finde, man habe mich nicht ganz erkannt und zu sehr durchschaut (denn was man durchschaut, das — sieht man nicht). Auch hierin erwies sich jedoch Dostojewski bald über den unlustigen Einwand erhaben. Er tut sich nichts auf seine Psychologie zugute; er kennt auch noch die Unschuld Sanias. Das ist nicht so eine durch soziale Erklärungen künstlich zurechtgemachte Unschuld, nach dem Sinne des modernen, wissenschaftlichen Nihilismus; es ist die schreckliche Menschenunschuld. Wir alle, alle haben sie und keine andre. Unsre Sünde ist unsre Strafe. Diese Erde ist schon das Fegefeuer, das die Kirche nach dem Tode in Aussicht stellt. Bei Strindberg ist dergleichen ein hitziger theologischer Einfall; bei Dostojewski ist es die unbewußte, bittersüße Essenz seines ganzen Werkes.

Das ist doch Fegefeuer, diese Szenen in Sanias Elternhaus und später die bei Nastaßja. Da haben wir jedesmal die ganze Menagerie beisammen. Wie der Dichter sie zusammenfügt, darf man nicht tadeln. Wenn uns jemand sagt, er wolle uns ein höchst merkwürdiges, wunderbar zufälliges Begegnis erzählen, so dürfen wir nachher nicht ungläubig sein, weil das Begegnis zufällig ist.

Und doch, ein Widerstand begann sich in mir zu regen.

Zum Beispiel Sania unterfängt sich mehrmals, den Fürsten grob zu beleidigen. Beim erstenmal möchten wir ausholen und ihm hinter die Ohren schlagen, und beschämt lassen wir die Hand sinken, als der Fürst in Milde und Güte die Beleidigung hinnimmt. Der Vorgang wiederholt sich, und allmählich steigt der häßliche Verdacht in mir auf, daß diese himmlische Geduld und Güte ein ausgesuchter Truc sei, fast eine Tolstoische Bauernschlauheit. Christus, erinnern wir uns, schwang die Geißel über die Tempelschänder, und Rembrandt hat ihm dafür einen Heiligenschein um die Faust strahlen lassen.

Ist nicht doch gar zu vieles übertrieben, überspannt? Wie Nastaßja bei Sania erscheint; wie um sie gehandelt wird. Wie sie nachher bei sich das Paket mit den hunderttausend Rubeln ins Kaminfeuer schleudert, um den armen Sania zu versuchen, bis ihn die furchtbare Selbstbeherrschung ohnmächtig hinwirft. Mir scheint, wir finden Ähnliches bei Eugen Sue und dem ältern Alexander Dumas. Bei Tolstoi gibt es nicht einen solchen Zug; das ist merkwürdig genug, denn er war ein Barbar von Geschmack in einem Alter, in welchem Dostojewski schon, von ganz europäischem Kunstgefühl durchdrungen, eine ästhetische Verfeinerung von hohem Grad besaß.

Plötzlich aber fühle ich, daß ich mir meinen Widerstand falsch begründe. Er ist von derselben Art wie der, den ich zu Anfang meinem Traum, dem unbeherrschten Häkeln der Assoziationen entgegensetzte. Ich spüre: hier wird nicht nur Hektisches erzählt, sondern hier wird auch hektisch erzählt. Nicht ein normal ästhetisch schauendes Gehirn, ein

furchtbarerer als der Dichterrausch ist hier am Werk. Zuweilen war es mir, als schriebe der Dichter sich in seinen vorher kaum disponierten Stoff hinein, gejagt von einer Lust am Grauen, und auf der Flucht vor dem Grauen.

Eines Epileptikers Seele hat dieses Buch geträumt! Das Geheimnis einer solchen ist nicht zu verstehen. Wir wissen, daß viele mit dämonischer Herrschergabe ausgestattete Naturen an diesem altheiligen Übel litten. Was uns die Welt sänftigt, ist, was sie uns erhält: das kontinuierliche Gefühl von ihr. Gewohnheit ist die dickste Art der Kontinuität; der Mensch der Gewohnheit ist der untragische, der ungefährdete. Und nun denke man sich diese blitzartige Zerreißung der Kontinuität im epileptischen Anfall! Was wacht nach solch einer kosmischen Betäubung auf? Der Fremdling auf Erden, der Verbrecher. Ich lebte einmal längere Zeit als Vegetarier von der strengen Observanz, Mohrrüben, Brot, Wasser, Kartoffel und täglich knapp ein viertel Liter Milch meine Nahrung. Es bekam meinem Körper vortrefflich; aber über meinen Geist fühlte ich etwas sich lagern, was ein Freund sehr hübsch eine vierbeinige Sanftmut nannte. Alle Berge glitten weich und gefällig auseinander; das rhythmische Leben der Seele hörte auf. Aus Moralität kehrte ich darum zur alten, sündigen Lebensweise zurück. Diese rhythmische Pulskraft ist das Element des Geistes; nach ihrer Stärke bestimmt sich die Rangordnung der Menschen; und ich vermute, daß sie beim Epileptiker eine Spannungsweite und Übergewalt annimmt, die der kleine Gott dieser Erde nicht mehr erträgt.

Ich las den ersten Band zu Ende, dreihundertvierundfünfzig Seiten, die die Geschichte eines einzigen Tages ausmachen. In der Nacht hatte ich folgenden Traum: Ich, das war Dostojewski, das war jeder Leser des Buches, nahm teil an der Versammlung bei Nastaßja; dann rannte ich zu mir, der ich in der Stadt entfernt wohnte, und erzählte mir, was ich gesehen hatte, und eilte wieder zurück, und so mehrmals hin und her. Aber dabei wußte ich von keinem Inhalt meiner Erzählung, sondern kannte nur die heftige Aufregung über diesen Inhalt; so daß ich mich in die größte Wut redete, ohne zu ahnen, weshalb.

Am Morgen war ich über den Traum verstimmt. Dostojewski macht einmal die Bemerkung, daß die Atheisten auf eigentümliche Weise vermeiden, von Gott zu reden. Und er selbst? Auch er sagt nichts von Gott; nur eine Wirkung Gottes preist er, die Religiosität. Doch alle Wege haben die Sehnsucht nach einem Ziel. Was soll mir die Aufregung und das Leiden! Wenn Gott mir in der einen Hand die Wahrheit und in der andern das Streben nach der Wahrheit hinhielte, so würde ich mich anders als Lessing entscheiden.

Ich habe nicht weiter gelesen. Ich ertrage nicht die Bücher, die mir zu sehr ans Leben greifen; und die es nicht tun, die ertrage ich auch nicht."

# Ein Dichter — ein Seher
## Gerhart Hauptmann zu Ehren

„Wenn mein Blick," sagt Hauptmanns Kaiser Karl, „ein Blick, der manchmal stumpf vom Sehen ist — ich sah doch wohl zu viel mit diesen zween alleinigen Augen, die von Jugend an bis heute ohne Urlaub mir gedient!" — er spricht zu seinem Vertrauten, dem, wenn er zu hören versteht, einigermaßen bitter eingehen muß, was er da hört. Alle Vertrauten, Diener und Gehilfen haben dem Kaiser, zusammengenommen, nicht so viel Kunde zu bringen wie seine zwei alleinigen Augen; und wo der Kaiser sieht, ist beinahe schon Tat. Vom Dichter ist Ähnliches gesagt worden; dichten heißt sehen, lautet ein Ausspruch Ibsens, der es zwar wissen konnte, von dem man sich aber eine andre Erklärung gewärtigt hätte; so daß man sie für doppeldeutig nehmen und sich fragen muß: was sehen heiße. Wir haben ja allesamt Augen im Kopfe, und die Welt ist vor uns allen ausgegossen, endlos. Wenn lange Übung es fertig bringt, eine Linse durch ein Nadelöhr zu werfen, warum sollte denn nicht der Ehrgeiz imstande sein, sehen zu lehren, und Gesehenes aufzuzeichnen, und Aufgezeichnetes aneinanderzufügen? Aber wenn der Ehrgeiz oder sonst

ein unberufner Trieb dergleichen versucht, so bekommt er früher oder später zu erfahren, daß sein Gebilde von der Art ist, die sogleich verworren und tot in sich zerstürzen würde, sobald ein Zauberer daran rührte, um es ins wirkliche Leben aufzuwecken. Der Verstand, der nach dem Fehler sucht, prüfe und bessere nur immer an der Zusammenfügung des Aufgezeichneten und an der Aufzeichnung des Gesehenen, an diesem letzteren erkennt er sich als hilflos. Der Blick ist unauflösbar; er ist eine Grundtatsache der Kunst; und wie er beim Herrscher beinahe schon die Tat ist, so ist er beim Dichter beinahe schon das Werk.

Ein Dichter des Blicks, in so hohem Maße wie wenige zu allen Zeiten, ist Hauptmann. Und wenn man den Ruhm davon von jeher unangetastet ließ, so haben viele ihn doch zu schmälern gesucht, indem sie von Beobachtung sprachen, oder von Einfühlung — Begriffen, die man auflösen kann — statt vom Blick, dem unauflösbaren, statt vom Genie. Auf einer Radierung von Rembrandt sieht man einen jungen Mann, der, im Schreiben begriffen, eben eine Pause macht; seine rechte Hand, die die Feder hält, ruht mit der Schwere des willenlosen Gliedes auf dem Tisch, indessen die linke etwas höher, auf einem Buche, liegt, aber sichtlich nur leise aufliegt, sichtlich einen Willen hat, der sie nur gerade so viel hebt, daß ihr Gewicht verringert ist: die Melancholie des Schreibenden bekommt hierdurch eine solche Momentanität, daß seine Gedanken sich fast bis zur Deutlichkeit des Wortes in den Betrachter des Bildes über-

tragen, und ein Gefühl im Zustand, was einen geringern Grad von Persönlichkeit ausmacht, wird zu einem Gefühl in Handlung, was einen höhern Grad von Persönlichkeit ausmacht. Rembrandt ist an solchen Zügen so reich, daß man ein Kompendium der Seelenkunde aus ihm zusammenbringen könnte. Und Bach läßt auch im Fluten der reinsten Form und im kosmischen Sturm seiner Leidenschaft keinen Anlaß zum Augenblicklichen und Einzelnen unbenutzt, und nicht bloß so volkstümlich drastisch und traditionell, daß der Hahn kräht, wenn Petrus seinen Herrn dreimal verraten hat; sondern so, mit einer großartigen Tücke, wie man es nennen könnte, daß ein Sopran, auch im heiligen Augenblick, von der und der Stimmlage abgesehen, auf eine besondre Art ein Sopran ist, reizend hingegeben und zierlich dümmlich, mit einer Stumpfnase.

Für sich betrachtet, macht das den Rembrandt nicht und macht den Bach nicht aus; nur bezeugt es, mit einer unmittelbaren Sinnfälligkeit, eines Künstlers Allgegenwart in seinem Werk. Es ist identisch mit dem, was ich den Blick nennen möchte: und wer Beispiele davon bei Hauptmann suchen wollte, fände sie auf jeder Seite. Ich greife eins heraus. Doktor Fleischer will der Frau Wolffen vom Diebstahl des Biberpelzes erzählen; kaum aber daß er nur den Mund dazu aufgemacht hat, unterbricht ihn die Diebsmutter, läßt einen Schwall ergehen, tummelt ihren Mann und lenkt auf jede Weise ab, bis schließlich doch das vermiedene Wort fällt und sie bereit ist, hinzuhören. Wozu das Getue? Sie hat mit einem

Ruck gespürt, daß sie nicht unbefangen, daß ihre allzeit prompte Wehrkraft geschwächt ist; Gespräch mit dem Doktor und Spiel mit seinem Söhnchen, die noble Natur eines ihr fremden Typs, für den sie doch eine Art Verständnis hat, schon weil er so ungefährlich ist, Erinnerung an ihren eignen, jung verstorbnen Sohn, alles das hat sie von ihrer ständigen Wachheit abgetrieben, so daß sie, als das Wort vom Biberpelz und gerade aus dem ungefährlichen Munde droht, ihres Atems nicht gewiß ist und sich erst in Rhythmus wirtschaften muß, ehe sie, ohne die Farbe zu ändern, von der Sache hören kann. Der Dichter, gefragt, ob er diesen Zug vorher analytisch aufgefaßt und mit dem vollen Wissen darum angebracht habe, schüttelte, mit etwas erstauntem Blick, den Kopf und sagte, dergleichen sei nicht schwer zu treffen, wofern man nur die ganze Situation recht vor Augen habe. Ein einfaches Rezept. Zu einfach, als daß man damit in die Apotheke laufen könnte, es muß einer schon dafür geboren sein.

Ein Zug wie der beschriebene ist nicht allein in seiner auffälligen Besonderheit wahrgenommen, sondern psychologisch nach der Flüchtigkeit und dem Zusammenhang, künstlerisch nach der Funktion sogleich erkannt und bewertet; und am Reichtum seiner Beziehungen liegt es, daß er nicht „nach der Natur", sondern aus der Phantasie geschaffen erscheint, und also keine Modellstarre noch Modellprätention aufweist. Es kann in der Kunst auch den verzwickten Fall geben, daß einer zwar nicht dem Zufall der Natur sklavisch nacharbeitet, aber in der

Phantasie doch ein Modell stellt und es ängstlich abzeichnet; aber dann wird die Gestalt, die herauskommt, der Freiheit und des Flusses entbehren, der Heiterkeit, in der die künstlerische Erscheinung zwischen Absicht und Gnade mitten inne schwebt, des Maßes, dem jede Einzelheit, „gerecht nach oben und gerecht nach unten", sich leicht wie im Gehorsam einer orphischen Musik und spielend fügt.

Die Folge des Maßes bei Hauptmann, oder nenne man es Ordnung, Takt und wie man will, als einer Grundeigenschaft, ist, daß nicht die einzelne Gestalt bei ihm, sondern ein ganzes Werk, ja im tiefsten Sinne erst das ganze Werk einen Symbolwert bekommt. Er redet dem Leben nicht hinein, verkürzt ihm den Drang nicht durch Urteil, sieht ihm zu — wer so sieht, der sollte am ehesten ein Seher heißen, und wie er sieht, das sollte den oft mißbrauchten Namen Weltanschauung mit höchstem Fug verdienen. Wenn man unter Weltanschauung ein System von Begriffen versteht, so ist sie Sache des Dichters, als eines solchen, nicht. Wir wissen es schon, daß Pope kein Metaphysiker ist. Der Dichter nagelt weder die Welt auf den Rücken einer toten Schildkröte und nennt das Idealismus, noch streut er sie, Freigeist, der seiner selbst spottet, in Atomen hin wie Sand aus Kinderfingern. Man hat berechnet, daß ein Spaltpilz, der nicht mehr als den tausendsten Teil eines Millimeters an Größe mißt, wenn er sich vermehren und ausbreiten dürfte, wie er kann, in sechs Tagen die ganze Erde ersticken würde. Mit einer rechten Gedankenkonsequenz

steht es annähernd ebenso, und das Leben würde sich ihrer nicht erwehren können, wenn ihrem Fanatismus nicht ein andrer, ihrer Zerstörungswut nicht eine andre entgegenstände. Darum widerspricht es sich gerne selbst in dem Bilde des Lebens, das der Dichter in sich hat, und sonst unduldsame Gegensätze müssen sich in ihm zur Duldsamkeit bequemen. Aber immer, wo es eine Weltanschauung gibt und also zwar Gegensatz und Widerspruch, da muß es auch eine Einheit geben.

Von dieser Einheit bei Hauptmann möchte ich reden; es ist am schönsten, einen Dichter zu befragen, wenn er nicht selbst zuerst die Antwort gab. Ich habe dazu eines Mittlers bedurft, eines Philosophen und Träumers, eines Deuters der sichtbaren Welt ins Unsichtbare — und ist doch auch das Werk des Dichters als ein Stück Natur bestimmt, gedeutet zu werden, nicht selbst zu deuten. Der Philosoph, den ich meine, ist Fechner; und wenn er uns ins Himmelblaue führt, so schadet es nicht, denn, wie es in zwei nicht aufgenommenen Zeilen der „versunkenen Glocke" hieß: „Wahrheit und Lüge sind Geschwister, das Märchen stammt aus einem edlern Haus."

Ein Philosoph und ein Dichter rufen zuweilen in der Geisterspähre ihren Gruß einander zu, ohne daß eine schulmäßige Abhängigkeit oder auch nur Ähnlichkeit im einzelnen dadurch verursacht wäre. Der Spinoza, den man im Goethe aufgespürt hat, wäre in diesem auch zu entdecken gewesen, wenn er die Werke des Philosophen nicht gekannt hätte. Es ist darum noch mehr ein Spiel der Analogie als Ernst, wenn uns an Fechners Lehre

von der Allbeseelung der Welt, an seine großvatergütigen Phantasieen vom Leben nach dem Tode und sogar an seine beschatteten Träumereien von höheren Geistern und Engeln der Meister Wann erinnert, der in seiner irdischen Himmelsklause auf alles wartet, „was die Windrose bringt, auf die Gewölke, Düfte, Kristalle von Eis! auf die lautlosen Doppelblitze der großen Panfeuer! auf die kleine Flamme, die aus dem Herde schlägt! auf die Gesänge der Toten im Wasserfall! auf sein seliges Ende! und auf den neuen Anfang und Eintritt in eine andre musikalisch-kosmische Brüderschaft;" derselbe Wann, der die Sphären donnern hört, wenn er ein Marienkäferchen betrachtet, was gewiß keine Redensart und nicht einmal eine Übertreibung ist, und der den musikalisch-kosmischen Bruder wohl verstehen würde, der ihm vom beseelten Lichtentzücken einer Wasserrose erzählte. „Solche" Heiden sind auch „solche" Christen; der Dichter der religiösen Kapitel des Zend-Avesta würde die Zurückhaltung im „Emanuel Quint" durchschaut haben, dessen Schöpfer, bei mancher Unterscheidung von Fechner, dem Sohne eines Pfarrers, jedenfalls darin mit ihm einig ist, daß er einen lebendigen Christus aus dem sich wechselseitig verzehrenden Gezänke der Schule wie aus seinem Grabe immer wieder herausbrechen sieht.

Doch im Wann und im Quint gibt ja Hauptmann mehrfach direktere Antwort als sonst; und darum sind nicht diese in bestimmte Gedanken zu fassenden Korrespondenzen mit Fechner für uns die wichtigen. Bedeu-

tungsvoller ist es, daß ihre Naturen, ihre Methoden Verwandtschaft zeigen. Beide sind, obwohl in den Ideen, die man gemeinhin mystische nennt, als in ihrer wahrsten Lebensluft atmend, das Gegenteil von Schwarmgeistern durchaus. Fechner ist ein großer Gelehrter von Fach, der Begründer und Meister einer exakten Wissenschaft, ein messender und wägender Experimentator. Nie und nirgend erlaubt er seiner oder irgendeiner Mystik, in das Gewebe von Ursache und Wirkung wundertätig einzugreifen. Obwohl er Leib und Geist für an sich identisch erklärt, nur daß dieses selbe Wesen dem Leibe als Leib, dem Geiste als Geist erscheint, sowie, nach dem blitzhellen Vergleiche in der Einleitung zur Psychophysik, ein Betrachter innerhalb eines Kreises den Kreis konkav, außerhalb aber konvex sieht und es doch nur ein und derselbe Kreis ist, — so unterliegt er doch nie der Versuchung, die Standpunkte zum Kreise willkürlich zu wechseln. Er grenzt die Welt, die zu messen und zu wägen ist, unverletzbar ab; und zart und besonnen zugleich hütet er sich, der geistigen Welt eine grob dogmatische, das wäre materielle, Struktur zu geben. Er spricht nicht mit pfäffischer Gewißheit, sondern mit poetischer Wahrheit von ihr. Und wenn er die Gegenbeweise widerlegt, so ist er sich bewußt, daß das noch nicht beweisen heißt; aber es heißt doch das Recht zu seiner Idee, den Raum und das gute Gewissen für sie sichern. Was dem Manne der Wissenschaft die unbedingte Reinlichkeit, ja Heiligkeit der Methode ist, das ist für den Künstler, wie Hauptmann, die Realität. Er

nimmt sie von Natur nicht minder gewissenhaft als der Forscher seine speziellen Pflichten, ja er treibt sie nicht selten zu einer analytischen Exaktheit, die der der Wissenschaft nichts nachgibt und von dieser, in den Grenzfällen beider Gebiete, des öftern anerkannt wurde. In seinen besten Werken ist er um so reicher an Zügen, nie ärmer an Episoden. Er läßt die Pflanze ganz und gar aus ihrem Keim wachsen. Es gibt in vielen seiner Werke Prozesse seelischer Art von einer lückenlosen Dichtigkeit und Wahrheit. In „Schluck und Jau" nimmt die Verwandlung des betrogenen Rüpels einen ganzen Akt ein, wo ein Romantiker den Vorgang in einer halben Seite oktroyieren würde. „Emanuel Quint" stellt einen einzigen seelischen Vorgang pausenlos und bis zum letzten Grunde erschöpfend dar. Bei der ersten Aufführung der „Einsamen Menschen" sprach Max Liebermann, das hat mir sein Nachbar erzählt, vor sich hin: „wie det arbeet"; das treffendste Wort zu fast allen Werken eines Dichters, in denen in der Tat nicht sowohl er als es zu arbeiten scheint.

Nun könnte freilich jemand ein exakter Forscher sein, und daneben ein Mystiker, in seinen Mußestunden ein Phantast; Newton legt auf seine alten Tage die Apokalypse aus, und ein großer Chirurg, der die Kriegslazarette eines Heeres inspiziert, spinnt abends an französischen Kaminen Kindermärchen; von denen nicht zu reden, die Rosen okulieren und Hausmusik treiben. Ebenso wäre ein Dichter vorzustellen, der abwechselnd einem rechten handfesten Realismus und einer anmaßend

verstiegenen Seistigkeit huldigte. Von Hauptmann gibt es Stücke im übersetzungsbedürftigen Dialekt und solche in Versen, die sich bis zur sechsfüßigen Feierlichkeit ergehen; und würde sich dementsprechend seine Exaktheit in der einen, seine Seistigkeit in der andern Form auslassen, so hätten wir nur eine einfache Addition vor uns. Aber dem ist nicht so; ihren reinsten Ausdruck empfängt seine Seistigkeit eben da, wo er am exaktesten ist. (Bei Rembrandt gibt es gar einen Engel, der richtige Engelsflügel und dazu einen Backenbart trägt.) Der „Fuhrmann Henschel" ist ein nicht minder geistiges Werk und auch ein nicht minder schwer verständliches als „Pippa".

Und eben zu der Seistigkeit Hauptmanns, die sich nicht selbst ausspricht und die doch sein ganzes, auf den Anschein so irdisches Werk in einer himmlischen Leichtigkeit schwebend hält, gibt Fechner den Schlüssel. Warum Fechner?

Die Lehre von der Beseeltheit des Alls ist ja uralt, vielleicht ursprünglich, und in hundert Verwandlungen immer jung. Sie ist ein Teil jener unumgänglichen Philosophie, die jedermann bekennt, auch wenn er es nicht weiß, auch wenn er ihr widerspricht. Der Wilde prügelt seinen Gott, und eine Dryas lebt in jedem Baum. Aus einem Riesen Ymir wurde die Welt, und bei Swedenborg wird sie wieder zu einem solchen. Goethe, den Alleserhalter, nimmt Fechner selbst unter seine Sideshelfer. Nur gerade bei Fechner *sehen* wir die Flut der Beseelung, und sehen sie in jener besonderen Weise sich durch das All ergießen, in der die edelsten Geister

sich zu einer Gemeinde zusammenfinden: siegreich ohne Gewalt, mit einem Licht, das die Augen nicht abschreckt, sondern zur freudigen Begegnung aufruft; und wenn wir seinen Weg nur betreten, gehen wir ihn sogleich von selbst, fast ohne Führung weiter.

Er beginnt damit, die Beseelung der Pflanzen zu lehren. Er lehrt sie und ist sich, wie oben angedeutet, doch wohl bewußt, daß er sie mit der Bündigkeit mathematischer Schlüsse nicht beweisen könne; nur die Gegenbeweise widerlegen kann er, mit seiner phantasievollen Fähigkeit zur Analogie, die ihm seine Fachgenossen übel, wir aber zu Danke nehmen. Eine dieser Widerlegungen ist so schön, daß sie uns hier für unsern Zweck alles übrige ersetzen kann. Das Seelenleben der Tiere und Menschen ist untrennbar an den Nervenapparat gebunden; zerstört man diesen, so zerstört man jenes. Die Pflanzen aber haben keine Nerven — und also hätten sie keine Seele? Ein plumper Schluß, und nicht schwer abzuführen; aber Fechner tut es so dichterisch leise und gründlich, daß nicht nur die Logik, sondern sogleich unser Gefühl davon gewinnt: er reißt von einer Laute, einer Violine, einem Klavier die Saiten herunter, daß diese Instrumente nicht mehr tönen, sondern höchstens verworrene Geräusche geben, wenn man daran klopft; und nun läßt er schließen, daß offenbar Saiten zur Erzeugung melodischer Töne nötig seien — und also aus Flöte, Querpfeife und Orgel keine Musik erschallen werde. Wie, um zum Ergebnis zu kommen, wenn das Tier eine Saitenseele, die Pflanze hingegen eine Flötenseele hätte?

Wofern dieses immer nur ein Spiel des Denkens wäre, ist es doch auch eine Verzauberung. Unser stets bereiter roher Anthropomorphismus wird zu einem Zögern und zu einer schonungsvollen Unsicherheit gezwungen, die geeignet sind, das Leben mit allen seinen Stimmen vernehmlicher werden zu lassen; und gewaltig quillt es über die Schutzwehr, die von der Gewöhnung gezogen ist, wenn jeder Schritt über eine Wiese und jeder Sensenschwung das täglich untergehende Lissabon erneuern, gegen das uns die Zeitungen stumpf machen, und wenn von jeder Blüte zum Licht ein Austausch, ewig für uns stumm, von Nehmen und Geben ist. Ein andres Kapitel: Das Wachstum der Tiere greift, solange es nicht zur Krankheit gestört ist, in ihre Empfindung nicht ein. Das der Pflanzen aber wird uns von Fechner in einer solchen Vielfältigkeit vor Augen geführt, daß es, dieses Wachstum selbst, für die Pflanze einen Teil ihrer Empfindung ausmachen könnte, ihrer sich selbst genießenden Seele, keinen kleinern z. B., als für das Tier die Bewegung von Ort zu Ort bedeutet und was sie veranlaßt oder hemmt. Was wird nicht in solcher Vorstellung aus dem Kampf der Urwälder, aus den Windungen des Pilzgeflechtes im Boden, aus dem Schmarotzen der Mistel auf ihrer Pappel! Wenn Seele in dem allen ist, so ist sie etwas andres als die unsrige: — aber dann ist auch die unsrige etwas andres, als was wir dafür halten. Ich sehe und höre einer Frau zu, einer Bäuerin, die vor mir sitzt und von ihrem Alltag erzählt, lauter auch für ihren Bereich geringwichtige Dinge.

Indessen ihre Worte an meinem Ohr mehr vorbei als hineingehen, bleibt der Blick an ihrem Gesicht haften: es sind die Augen einer Sibylle. Ich weiß, es ist ihr immer im Hause und in der Wirtschaft gut gegangen; doch ein Ausdruck in der Wölbung der Stirn, im Schwund der Wangen, in der Schmalheit der Lippen, ist nicht anders als kummervoll zu nennen, aber so, daß Kummer nicht dasselbe bedeutet, wie wir sonst meinen. Ihre Worte tun nichts dazu und nichts davon. Es ist mir, als ob alles das, was wir Seele nennen, diese Gedanken, Schmerzen, Poesieen, Begegnungen und Trennungen des Geistes, daß dieses alles die Seele eigentlich nicht wäre. So wie die Pflanze wächst, und dieses ist ihr Gedanke, so scheint mir, daß die Seele nicht erst dort stecke, wo das Leben eines Menschen sich äußert, sondern wo es nur sich lebt. „Nicht was ich von der Pflanze habe," sagt Fechner, „sondern was ich von ihr nicht habe, macht sie zur Seele." Setzen wir hier, und es fügt sich im Banne dieser Idee von selbst, für die Pflanze auch den Menschen, so scheint es kaum möglich, den Gedanken anders als durch Umschreibung auszusprechen. Der Dichter aber, der nicht den Gedanken, sondern den zugrunde liegenden Tatbestand auszusprechen hätte, was bliebe dem zu tun? Denn der Dichter, dem solches seine Natur zu fühlen und zu tragen mitgegeben hat, weiß von Anbeginn, daß die Seele, sich allein überlassen, stumm ist. Seine oberste Scheu ist, das Individuum auszunützen, weil er sicher ist, von ihm betrogen zu werden. Er ist es, der dem anthropomorphischen Trieb am tiefsten mißs

traut. Und so sieht er nun auf das Treiben der Menschen: insofern es für sich selbst und nicht zum wenn auch glänzenden, so doch flüchtigen Zwecke nach außen hin da ist. Diese seine Verfassung ist es, die man mit einem ohnmächtigen Worte Objektivität nennt. Sie bringt es mit sich, daß er die Gebärden der Menschen, ihr Spielen zueinander, ihre Bildhaftigkeit im Vorübergehen ursprünglicher als ihre Worte spürt und sich der blinden Seelen lieber als der allzu offnen, betrügend betrogenen, annimmt. Sie ist die Schöpferin eines Dramas, das von den bisherigen Definitionen nicht mehr ganz bezeichnet ist, und ist damit das Gegenteil aller unmittelbaren Lyrik, doch die Trägerin einer mittelbaren, vom Selbstgenuß befreiten, die jedem Werke einen rätselhaften Grad von eigner Existenz verleiht, und für die das Soziale auch nur ein Mittel und nicht der Gegenstand ist. Längst fiel der Schatten Hauptmanns mir in das Haus.

Es ist in Fechners Denken eine künstlerische Anschauung der Welt vorgebildet, wie das Keimpflänzchen im Samen. Wenn die Blume, wenn jedes lebende Ding seine Seele hat, so ist jedes Ding zu einem Teil auch das, was es scheint. Ein Spaziergänger, der zur Nacht aus dem Fenster eines Dorfhauses ein Licht golden herausleuchten sieht und sich davon bewegt fühlt, dürfte nicht glauben, daß es in ihm etwas Wahreres, Stärkeres und Tieferes wirke, als auf die Frau, die es angezündet hat, und auf den Mann und die Kinder, denen es Helligkeit zu Speck und Kartoffeln gibt. Nichts auf dieser Welt ist nur Mittel,

und nichts nur Zweck; jedes Ding ist um seiner selbst willen da und ist auch ein Zeichen für das Gemüt, das ein Zeichen sucht. Ist nun die Blume nicht nur für mich zum Gleichnis seelenhaft, sondern zuerst für sich: bin dann ich, in der Sprache Fechners zu reden, nur für Gott oder nicht auch zuerst für mich? Und was ist dann für Gott überhaupt da? Nicht ein Ding an sich selbst, sondern alles, was von einem Ding zum andern hinspielt; eine zweite Welt also in der ersten, die künstlerische Welt als eine Urtatsache genau so, wie die leibliche und wie die geistige. Und weiter: alles Seistige ist einmalig; wo Wiederholung ist, dort ist Materie, und alles Einmalige ist künstlerisch. Schön sagt Fechner von der Natur, daß sie jeden aus demselben Quell etwas Neues schöpfen lasse, „indem der Trank sich mit dem Becher ändert".

In einer solchen künstlerischen Seistigkeit trägt Hauptmann seine Geschöpfe. Sie hält sein Herz in der Güte und Härte des Sehenden, der ein Seher ist, und sichert ihm das Maß unverstellbar. Wenn der Fuhrmann Henschel ein Hiobsschicksal hat, wird er selbst doch nie zum Hiob; er bleibt in seiner Kleinheit, die seine Größe ist. Sie ist auch der Grund seines Reichtums an Formen, der so groß ist, daß fast jedes seiner Dramen eine Art von Drama ist und jedes sein eigenstes, unverwechselbares Klima für sich hat. Sie schafft seinen Menschen den reinen, einmaligen Umriß, wofür man das wiederum ohnmächtige Wort Charakterisierung bereit hat.

Und sie setzt diese Menschen so in Wirken und Leiden zueinander, daß aus diesem Wirken und Leiden sich etwas flicht, was seelenvoller und göttlicher ist als die Menschen selbst, von denen es ausgeht. Andre Dichter spinnen, Hauptmann webt.

Weltanschauung, in solchem Sinne, ist kein parti pris; einen Gedanken kann jeder nehmen, dann hat er ihn, eine Schau aber nicht. Weltanschauung ist auch nicht bloß ein Schlüssel zu einer Chiffernschrift; sie ist Natur bis in alle Sinne und in alle Leidenschaften hinein. Wer Hauptmann kennt — und auch ich habe nicht nur den Weg durch Fechner zu ihm genommen; wozu das Persönliche umgehen, da doch kein Lumpenhund es unverdächtigt läßt! — wer Hauptmann kennt, der weiß, daß seine Weltanschauung mit ihm selbst ganz und gar identisch ist, so wie nach Fechner der Leib und der Geist der Welt identisch sind. Die große persönliche Wirkung, die er ausübt, rührt daher. Er ist alles, was er ist, das Gute und das Ungute, ganz rein. Er ist nicht ein Privatmann und ein Dichter, nicht ein Talent und ein Mensch, nicht ein Tier mit dem schmarotzenden Genieapparat; und wenn er die Speise auf seinem Teller und den Wein in seinem Glase, Alltag wie Feiertag, heiligt, so übertreibt er sich nicht und maskiert sich nicht und spielt nicht. „Was Gott gereinigt, mache du nicht unrein," sagt der Engel zu dem in Bitternis erschöpften Künstler des Hirtenliedes; und so spricht es aus dem Ganzen von Hauptmanns Werk und Person.

Es ist aber freilich leichter, das große Gespenst hinter

der Welt, als den Geist in der Welt zu fühlen, zu fassen und ins Gleichnis zu setzen. Und wenn das Gemüt einmal ermattet, hört wohl die erscheinende Welt auf, eine geistige, nie wiederholte, immer gläubige, nie vollendete Welt zu sein; sie wird zur Illusion; die Illusion reißt im Zweifel auseinander, und die Materialität klafft durch. Amoralität ist nur gegenüber der ganzen Welt erlaubt; aber hingegen ist der einzelnen Lebenserscheinung ohne moralische Bewertung nicht Herr zu werden. Wagt dennoch ein Dichter diese eines epikurischen Gottes würdige Vermessenheit, so muß das Kunstwerk entweder innerlich unvollendet bleiben, oder es berauscht, betrügt sich künstlich von seinem Partikulären ins Totale hinüber. Hauptmann ist etwas von einem epikurischen Gott, sogar sich selbst gegenüber; und vielleicht ist das besondere Soziale an seinem Drama, das Gewebte, das Komplexe, im allerletzten ein Mittel, dem Moralischen zu entgehen.

Nur in den Augenblicken der Ermüdung ist dem Feinde, dem Zweifel, Macht gegeben. Die Augenblicke der Kraft, der Wahrheit haben einen andern Feind. Auch Hauptmanns Harmonie muß, wie jede von Belang, durch Dissonanzen gehen. Die Welt zu schauen, das läßt die Welt als Genüge nicht gelten; sie will auch geschaffen werden. Sie will die Revolte und will das Maß, und weiß ein jedes zu seinem Triumph und zu seiner Ohnmacht zu führen; sie straft den, der sich in Irrtum verstrickt, und den, der sich dem Irrtum entzieht. Die Beseelung des Alls bedeutet für die Einzel-

seele mit nichten den großen Frieden. Der Kampf der Einzelseele mit der Allseele ist um nichts gelinder, als wenn sie ihn mit einer Welt voll rohester Materialität auszumachen hätte. Wie Einzelseele in der Allseele zustande kommt, das ist ganz mystisch und ist ganz physikalisch. Von Fechner, dem Wissenschaftsmanne, ist die Lehre über die Schwelle bekannt. Es verhält sich damit folgendermaßen. Nach einem bewiesenen Gesetz wächst eine Empfindung mit der Größe des die Empfindung verursachenden Reizes. Es müßte also, logischerweise, mit dem Reize zugleich auch Empfindung da sein. Das ist aber nicht der Fall; sondern Empfindung tritt erst ein, wenn der Reiz eine bestimmte Größe erreicht hat. Es gibt also einen genauen Punkt, bis zu dem der schon vorher vorhandene Reiz wachsen muß, wenn Empfindung entstehen, und unter den er, aber darnach immer noch vorhanden, sinken muß, wenn Empfindung erlöschen soll. Diesen Punkt hat Fechner die Schwelle genannt. Denken wir sie uns weg, und sogleich ist die Welt nichts als eine zischende Atomenfeuergarbe. Denken wir ihr nach, und wir sehen den Widerspruch der Welt. Wir sehen, daß bloße Qualität von kleinstem Maße sich in Quantität von ungeheuerm Maße verwandelt. Hier ist eine fünf Meter hohe Wand, hinter der das Paradies liegt! ich klettre an ihr empor, zwei Meter, drei Meter, und von fünf Meter ein Meter macht nicht aus, daß ich auch nur um das Geringste mehr von drüben erblicke; nachher braucht es nur einen Strich, und ich sehe das Licht. „Die Tatsache der Schwelle" — so ist das Ka-

pitel bei Fechner überschrieben — das ist die Tatsache der Seele, die Tatsache des Individuums. Der Mensch steht vor uns, sein Schutz vor dem Sturm der Weltenkräfte ist seine Not, seine Kraft ist sein Gefängnis; und das Kind der Welt ist ihr zum Feinde geworden. Der Teil ist der Feind des Alls, seines Vaters, geworden, und der Teil ist Dämon auf der einen und Fetisch auf der andern Seite.

Da bleibt das Schauen der Welt nur für den Heiligen in der Wüste, und der Künstler wird in den Kampf mit verstrickt. Er übt Gewalt an der Welt, er wird „das Tier, das seine Träume *deutet*".

Bin ich hier noch bei Hauptmann? Ich bin es mehr als je vorher. Er weiß das alles, wie jeder es weiß auf seine Art. Aber Hauptmann lebt dies alles, und lebt hindurch durch alles, weder daran vorbei, noch darüber hinweg — er nimmt nichts in bloßer Erkenntnis voraus, *er geht den Weg*.

# Hanneles Himmelfahrt

Sooft ich das „Hannele" nach Jahren der Abwesenheit auf der Bühne wiedererscheinen sah, war die Wirkung stark, doch nicht unmittelbar. Es war ihr immer etwas beigemischt, was nicht aus der jeweiligen Gegenwart der Dichtung stammte, etwas wie ein Gruß aus einer vergangenen Zeit, die vielleicht nur so zaubervoll herschimmert, weil sie dahin und zu ihren Müttern versammelt ist, vielleicht aber auch, weil sie wirklich ein aufgesprungenes Tor, ein Morgen, eine Jugend war. Viele von Hauptmanns Werken, wie sie eine ganz bestimmte, unvertauschbare Lokalität besitzen und dadurch neue Örter auf dieser Erde schaffen, haben auch diese bestimmte, unvertauschbare Zeit; sie sind — vom Jahre 1892, vom Jahre 1895; keines vielleicht in dem hohen Grade wie das „Hannele". Für mich wenigstens erneut sich gerade dieses Werk fast genau in dem Grade, in welchem es seine Werde- und Erscheinungszeit aus den abgelebten Tiefen mit heraufbringt. Wer ähnliches empfindet, muß sich in acht nehmen, daß er keinen falschen Schluß daraus ziehe; daß er den Wert der Dichtung nicht dadurch herabgesetzt glaube; „Hannele" ist von 1893, das heißt nicht: es ist heute tot; „Hannele" ist wie ein Stück Natur,

dem Tadel entzogen, wie dem Lob. Sondern es drückt sich durch diese Einmaligkeit, durch diese einfache, rätselhafte Vorhandenheit in Raum und Zeit etwas Allerinnerstes von Hauptmanns Wesen aus.

Es ist eine andere, aber vollkommen entsprechende Seite dieses Wesens, daß Hauptmann Menschen von einer gleichfalls bezwingenden Einmaligkeit geschaffen hat, nicht zu loben und nicht zu tadeln, nur so erschütternd vorhanden. Sie sind irgendwie etwas andres als dichterische Figuren, sind Personen durchaus; und nur das ist auffallend, daß trotz aller personalen Entfaltung, trotz des Widerspruchs und des Reichtums der Züge doch etwas Einfaches an ihnen unverkennbar, ja sogar der erste Eindruck ist. Aber es ist nicht die Einfachheit, die wir mit dem Worte Typus bezeichnen; es ist etwas Platonisches daran, etwas vor dem Begriff der Person Liegendes, nicht hinter ihm. Der Fuhrmann Henschel, die Mutter Wolffen, das Hannele, so fühlen wir ohne weiteres, und denken nicht einmal daran, wie sonderbar, wie selten eine solche Identität von Urbild und Person eigentlich ist.

Sobald wir einmal erkannt haben, daß das „Hannele" nicht ausschließlich durch die Grenzen der Personalität bestimmt ist, so werden wir darüber im klaren sein, daß die Dichtung, auch abgesehen von ihren Reizen, etwas andres, etwas mehr ist, als die psychologische, exakte Darstellung eines Fiebertraums. Die Exaktheit ist groß; ja wer einmal die der Fessel entledigte Phantasie eines sterbenden Mädchens hat umherirren sehen, wird be-

troffen davon sein, wie vollständig, bei aller Kargheit und oft bloß andeutenden Zartheit, wie wahr in ihrem Sternschnuppentanz die Analyse des Dichters ist. Und dennoch schwillt die Dichtung über die Darstellung eines subjektiven Zustandes hinaus. Hannele träumt nicht nur ihren Himmel; sondern dieser Himmel ist auch im poetischen Sinne objektiv vorhanden; — inwieweit er es etwa im wörtlichen sein soll, gehört nicht hierher. Daß der Dichter in den Versen der Engel und an hundert andern Stellen den Sprach- und Vorstellungskreis eines armen Dorfmädchens überschreitet, brauchte an sich nichts zu beweisen; er könnte damit ja bloß inkonsequent sein. Aber in Wahrheit ist diese Inkonsequenz sein weise angewandtes Mittel, die Subjektivität der Phantasieen Hanneles allmählich zu durchbrechen und immer klingender eine jenseitige Welt aufstrahlen zu lassen. Diese jenseitige Welt ist, nach dem Geiste der Dichtung, vorhanden; und in der Richtung auf sie sind die Sinne des Kindes, sonst verstört und verwirrt, durch das Sterben entsiegelt. Nicht ein vermeintliches, sondern ein wahres Licht nimmt die kleine Heilige auf; die Engel tragen sie in den wirklichen Himmel empor. Auch ein Dichter, der nicht an Apollo glaubt, kann den Apollo erscheinen lassen, ohne ihn als Halluzination eines real gemeinten Menschen auszugeben.

Denn es gibt einen Punkt der Dichtung, von wo wir ihr, wenn sie als rein psychologisch zu gelten hätte, nicht mehr folgen würden. Im Augenblick, wie der Todesengel das Schwert hebt, das lange gedroht hat und das

Kind ganz vernichten würde, wenn die Diakonissin nicht ihre geweihten Hände auf das gepreßte Herz legte, in diesem Augenblick beginnt das letzte Sterben. Wie stirbt ein Mensch? Wenn es dem völligen Ende zuginge, so könnten die erlahmenden Sinne es zwar durch sich hindurch noch spuken und geistern und in immer längeren Intervallen wetterleuchten spüren; aber sie müßten doch Stück für Stück die Welt dahinfahren lassen; wie sie sterben, im selben Maße stürbe auch die Welt. Hannele aber blüht und glüht immer entzückungsvoller dem letzten Augenblick zu; ihre irdischen Erinnerungen trägt sie nur so mit sich hinaus, wie ein Kind aus einem zerstörten Hause sein Spielzeug in beide Ärmchen gerafft ins Freie rettet. Die Seele ist wirklich in den wirklichen Himmel gefahren.

Dieses eingesehen, und wir gewinnen die richtige Freiheit in der theatralischen Darstellung des Gedichts. Wir brauchten uns nicht mehr bloß darauf zu berufen, daß ein Dichter nicht konsequent war, daß ein Dichter kein Pedant ist, um uns der Beengung zu entziehen, Visionen und Himmelsglorien durchaus nach der Vorstellung gerade dieses Kindes zu spielen. Die Subjektivität der Gesichte brauchte nicht weiter getrieben zu werden, als daß sie nur gerade den allgemeinen Stil der Erscheinungen bestimmte. Und, wie es so geht, mit der größeren Freiheit würde vermutlich sogar auch die größere subjektive Wahrheit zu erreichen sein. Ein dörflicher, aber wirklicher Himmel würde eher der Himmel Hanneles sein, als der versuchte bloße Himmel Hanneles.

Das Stück zu spielen, wäre freilich auch dann noch nicht gerade leicht. Es genügt nicht, daß Hannele mager ist; im ganzen Spiel müßte etwas von der Magerkeit von 1893 sein, wo alles in Deutschland, auch die Worte, noch nicht so fett waren wie später. Es brauchte keines sogenannten Stils, keiner besonderen Mittel und Künste, um die visionären Erscheinungen und die reale Welt neben- und ineinander zu führen; es brauchte dazu nur eines Gefühls für das spezifische Gewicht der Sprache, für ihre Leichtigkeit, Schlankheit, für ihre Schnelligkeit. Gerade hierin verfehlte es in der jüngsten Aufführung der Schauspieler des Mattern-Maurers so sehr, daß er geradezu einen versoffenen Halunken spielte und nicht die Erscheinung eines solchen.

Aber merkwürdigerweise brachte er durch diesen Fehler dennoch unversehens eine Wirkung hervor, die uns den Weltblick des Dichters plötzlich in seiner ganzen Tiefe empfinden ließ. Als der Heiland ihn anruft und ihm näher geht, bittend, mahnend, drohend und vernichtend, und er auf jedes Wort das seine setzt, in siegreicher, gut zielender, dann wankender und endlich noch in der Niederlage bestätigter Verstocktheit, da wurde die Szene zum Mythos, und das gute und das böse Prinzip selbst standen einander in ihrem ewigen Kampfe gegenüber.

Da war es wieder, dieses Platonische bei Hauptmann; die es zu früh wollen, zu schnell, zu ausdrücklich, die kriegen es nicht. Es ist bei Hauptmann überall im Verborgenen da. Es hilft ihm nicht bloß ordnen und die grundlegenden einfachen Linien ziehen; es schafft in

ihm, es schafft die scheinbar so einmalige, scheinbar so zufällige Realität seiner Menschen. Wenn es einmal, nachdem es so lange sein heimlich regierendes Prinzip gewesen ist, zu seinem Thema wird, so werden wir einen wahren und notwendigen Weg zu überblicken haben.

# Emil Strauß

Zum 50. Geburtstage

Ein Geburtstag, und wäre es auch der fünfzigste, ist ein Datum wie andre auch; und wenn er gar in die schwere, sich immer wieder stauende und immer wieder höher schwellende Kriegszeit fällt, wiegt er noch leichter und weht vorüber, ohne uns, wie sonst wohl, mit einem freundlichen, ironischen Blinzeln für unsre Aufmerksamkeit zu danken. Jedennoch: im Falle Strauß steht es anders darum. Wenn wir seines fünfzigsten Geburtstages gedenken, so geschieht es nicht bloß um der Gelegenheit willen, unsre allgemeine und zerstreute Verehrung für einen Dichter einmal zu sammeln; sondern hauptsächlich deswegen, weil von eben dieser schweren Zeit, indem sie eine Zeit unmittelbarst verspürter deutscher Geschichte ist, Straußens Bild seinen schärfsten Umriß erhält, als des Dichters, der vor allen heutigen am meisten geschichtlich, besser noch: geschichthaft denkt, fühlt und bildet.

Ein Kenner Straußens — um es vorauszunehmen:

ein oberflächlicher — stutzt vielleicht bei dieser Behauptung, und ich höre seinen Widerspruch. Wo und wie denn in Strauß Geschichte sei? Wer sein Werk vor sich halte, könne eher einen andern Grundklang daraus hören als den der Geschichte. Denn wenn man sein letztes Buch, den „Nackten Mann", ausnehme, das ja freilich im Jahre 1601 spiele und einen religionspolitischen Konflikt zwischen dem kalvinischen Markgrafen von Baden-Durlach und seiner lutherischen Stadt Pforzheim zum Austrag bringe, dazu den „Freund Hein", als die Geschichte einer Jugend, so finde man bei ihm vom „Prinzen Wieduwitt" bis zur „Mara", in den beiden Dramen so gut wie in den Erzählungen, als beherrschendes Hauptthema die Liebe, Liebesverwirrung und Liebeserfüllung. Selbst in den „Auswanderern" und im „Engelwirt", so sehr das Moralische, als Problem in der einen, als Exempel in der andern Novelle, vorwiege, sei doch das moralische Thema von der Liebesstörung her entwickelt; aus einer seelenverkümmerten Ehe stürze der Rektor Bornhäuser in das Verbrechen, aus einer kinderlosen der Saftwirt Wasner in Verschuldung.

Und nun gar, so fährt der Widerspruch fort, die übrigen Werke —! Um Liebe ist es, daß all ihr Kampf und Streit sich entflammt. In der „Hochzeit" kämpft noch im letzten Augenblick junges Blut sein Recht auf junges Blut, der bürgerlichen Satzung zum Trotze, durch, und Bartel Rod, als ein rechter Bartel, der weiß, wo man den Most holt, führt die seinem alten Onkel soeben angetraute Emma Üing, zwischen Kirchgang und Nacht,

in seine Heidenhöhle. Don Pedro, gleichfalls soeben verheiratet und gleichfalls nicht aus der innersten Wahl seiner Natur, sondern aus Vernunft und Verzicht, wenn auch mit der schönsten, edelsten Frau, erblickt bei einem Unfall in der Stierkampfarena das junge Weib, das wie ein Blitz in ihn einschlägt, und in Entschluß und Wille lodert er auf; keine Magnetnadel sucht so treu den Norden, wie fortan er das Schicksal, das er sich von Urbeginn zuerkannt weiß; und so gewaltig, bis zur Monomanie ausschließlich ist sein Wesen auf das eine Ziel hin gespannt, daß er im Augenblick der Erfüllung tot zusammenfällt. Es ist kein Zufall und keine Titelverlegenheit, wenn Strauß seine letzten Novellen, unter denen eine so strenge Ballade wie „Schwester Eufemia" und ein so tiefes, weltstrahlendes Gedicht wie „Mara" — ein Juwel nicht bloß im Geschmeide dieses einen Dichters — zu finden sind, unter der Aufschrift „Hans und Grete" vereinigt. Auch in den „Kreuzungen" geht es darum, daß der Hans über eine verwirrende, wesensfremde Elfriede hinweg zu seiner Grete findet. Immer ist es die Liebe, die gleich der Leier des Orpheus die Mauern und die Häuser baut; Liebe als das oberste Gesetz, als die tiefste Versuchung, als das unaufschiebbare Entweder-Oder und als das unversöhnbare Alles oder Nichts.

Jawohl, als alles dieses; und somit widerspricht der Widerspruch sich selbst. Wohl ist die Liebe im Mittelpunkt der Straußischen Dichtung, aber immer nur als die Macht, die die Menschen zum Kampf um die letzte Wahr-

heit ihres Wesens schonungslos zwingt. Diese Wahrheit soll an den Tag kommen und durch und durch geprüft werden; Don Pedro sucht nicht Besitz und Genuß, sondern er *will sich selbst*; das ist der Sinn der Liebe bei Strauß.

Im „Prinzen Wieduwitt" sagt er, daß „nur der Kampf mit dem Menschen die menschliche Größe entwickle; der Kampf mit der Natur könne das nicht." Insofern auch die Liebe Natur ist, vermag also der Kampf *mit* der Liebe gleichfalls nicht die menschliche Größe zu entwickeln; und so bleiben die Schwächungen und Verdächtigungen *dieses* Kampfes außerhalb des Straußischen Bereichs — als in welchem die strengste Sittlichkeit waltet und kein Hauch von Askese zu spüren ist. Denn Unsittlichkeit und Askese berühren einander ständig, Sittlichkeit und Askese aber nie.

Der gewöhnliche Moralist schreckt vor dem „unsittlichen" Tun zurück und will davor zurückschrecken machen; der heroisch Sittliche nicht. Jener findet immer ein Mittel, die nachträglichen Folgen der Tat zu vertuschen, sei es selbst ein so abgründiges wie das der Reue und Buße; dieser sucht sie ganz auf sich zu laden als den Sinn seiner Tat, so wie er die Tat selbst als die Erprobung seiner Wahrheit erlitten hat. Ein in diesem Sinne heroisch Sittlicher ist Strauß. Es geschehen bei ihm oft äußerste Dinge, und sie führen zum guten Ende; geringfügige, und sie sind die erste Masche zum Netz des Verderbens. In den „Kreuzungen" nimmt ein kleiner Beamter ein Mädchen ins Haus, mit der er, einer Unbe-

kannten, drei wildschöne Ferientage verträumt hat und die ein Kind von ihm trägt; alles, was in diese heikle Situation novellistisch hineindrohen könnte, wird von vornherein, bis auf die unumgänglichste Andeutung, so gelassen beiseite geschoben, daß selbst die Philister der Stadt, die Verwandten und Bekannten einen Schein von Vornehmheit und Diskretion davon abbekommen; und der Konflikt zwischen den beiden Menschen ergibt sich nicht im geringsten aus ihrer gemeinsamen Situation, sondern rein aus ihren artverschiedenen Naturen. Im „Laufen" hingegen, einer Novelle aus „Hans und Grete", genügt ein Nichts, ein Kuß über den Zaun zwischen einem verlobten Mädchen und ihrem Jugendfreund, um zwei junge, aneinander und durch den kurzen Verrat füreinander verlorne Menschen, die beiden Verlobten, in den Stromschnellen ihren Tod finden zu lassen. Denn die Tat, ob groß oder klein, ist nichts als eine Stimme, die die immer große, ehern klirrende Frage tönt: „Wer bist du? Was darfst du wagen, zu wollen?"

Man könnte einwenden, ob ein Dichter auf diese Weise nicht zu exemplarisch sei, um ganz wahr sein zu können; ob nicht die feinste Wage für ein so grobes Ding, wie das menschliche Herz immerhin ist, eine falsche Wage sei. Und in der Tat scheinen besonders Straußens junge Männer in ihrer pfeilgraden Bewußtheit zuweilen der persönlichen, unterscheidenden Physiognomie zu entbehren. Sie geben keinen Pardon. Sie haben eine erstaunliche, für ihre Gesundheit an Leib und Seele fast krankhafte Hellhörigkeit für jeden zweideutigen Zustand

und dringen schonungslos, mit Erzieherleidenschaft in ihn ein. Immer sind sie lieber grausam, als daß sie ein Gefühl lögen. Ferrum sanat, auch was medicamenta noch sanieren könnten. In einer frühen Novelle „Der Tier- und Menschenfreund" merkt so ein junger Mann, daß ein halbwüchsiges Bauernmädel sich an ihm entzündet hat, und daß seine eignen Gedanken in Gefahr sind, zu spielen; und er zerdrückt die zu frühe Flamme mit derselben grausamen Hand, mit der er, der Tierfreund, den heillos alle Ruhe wegbellenden Hund des Hauses in fast verbrecherischer Raffiniertheit getötet hat. Noch wenn sie spaßen und dalbern, bleiben sie gefährlich sprungbereit, und nie verleugnen sie die Eifersucht des Mannes, es dem Weibe zuvorzutun. Lassen sie sich einmal über die genaue, scharfe Grenze ihres Gewissens nur ein wenig verleiten, so werden sie gleich gereizt und schlagen gegen sich und gegen andre aus. Und nicht nur Charaktere, auch Situationen geraten zuweilen in eine Konsequenz und Spannung, die uns befremdet. So, wenn im „Engelwirt" der betrogne Knecht, statt den Verführer zu treffen, aus Versehen seiner gewesenen Agathe über den Arm haut: Er betrachtet den Zwick seiner Peitsche, an dessen Knoten ein Stück Haut von Agathens Arm hängen geblieben ist, macht es los, hält es sich auf der Fingerspitze vor Augen, dann leckt er's vom Finger und schluckt es, und „ohne umzusehen, fuhr er weiter". In der Novelle „Vorspiel" hat ein junger Mann, um das deutsche Mädchen, das ihm in käthchenhafter Anhänglichkeit nach Brasilien nachgezogen ist

vor der eifersüchtig rasenden zu schützen, eine Negerin über den Kopf gehauen, so daß sie tot niedersank; es bleibt ihm nichts übrig, als die Leiche nach Einbruch der Dunkelheit in den Strom zu werfen; das Mädchen begleitet ihn auf dem Gang, und da er unter der Last stöhnt, übermannt die Angst vor der Entdeckung sie, und „halb irr vor Angst und Mühe" singt sie mit tönender Stimme ein Volkslied aus der Heimat.

Ich sagte, daß Züge dieser und ähnlicher Art uns befremden; sie brauchen darum nicht falsch zu sein. Sie finden sich, scheint es, objektiv in dem schwäbisch-alemannischen Volkscharakter vor, aus dem Strauß seine Gestalten holt; und er selbst hat uns, in einem Meister- und Mustereßay über Hebel, eine Seite dieser süddeutschen Volksart und das norddeutsche Mißverständnis geschildert. Es heißt dort: „Unzählige norddeutsche Studenten schon, die nach dem südlichsten Deutschland kamen, sind mit Befremden aufgefahren, wenn plötzlich einmal eine kleinere Gruppe sonst scheinbar wohlerzogner Kommilitonen am Tische allein zu sein schien, wenn sie mit lautem, breitem, langsamem Behagen einander anödeten, einander die fürchterlichsten Worte, Bilder und Vergleiche an den Kopf und wieder zurückwarfen, mit Beleidigungen einander liebkosten und schließlich den Wettkampf mit unsterblichem Gelächter abbrachen, nicht zum wenigsten über den nördlichen Bruder, für den nur ein blutiger Ausgang der Sache möglich gewesen war. Diese Leute sind gewöhnlich keine von den rohen, sondern gerade von den feineren Naturen, oftmals zarte, leicht

in sich zurückschreckende, die ohne den Rausch der Übertreibung nicht aus sich herausgingen; solche gibt es in der ganzen Welt, dort aber scheinen sie zu Hause zu sein."

Aber selbst wenn diese Erklärung von der Wirklichkeit her nur zum Teil gälte, der Eindruck der Wahrheit, die aus Straußens Dichtung mit heftig-edler Gewalt hervorleuchtet, bliebe ungefährdet. Nur daß es eine Wahrheit von besondrer Art ist. Der Mensch ist ein wunderliches Geschöpf; er kann sich Dinge denken — die er sich nicht denken kann, sich Dinge einbilden — die er sich nicht einbilden kann; selbst große Dichter treiben es nicht ohne Spuk und Gespenst. Aber es gibt auch Dichter, bei denen man schon am ersten Satze, am Klang und Tonfall spürt: das ist wahr; das ist ganz so in einem menschlichen Gehirn gewesen; das menschliche Gehirn war einmal mit diesem Gedanken, diesem Bilde völlig eins. Dann tritt das Wort von William Blake in Kraft, daß alles, was uns zu denken oder zu glauben wirklich möglich sei, immer ein Bild der Wahrheit heißen dürfe. Ein Dichter von dieser höchsten Glaubwürdigkeit ist Strauß.

Seine künstlerische Wahrheit begnügt sich nicht mit dem Maß der gemeinen Wirklichkeit. „Gestaltung", so sagt er in einem Aufsatz über Buch und Roman, „... ist immer aufbauend. Was Homer in seinen Zeitgenossen sah, in sie hineinsah und ihnen an die Wand malte, das hat den Griechen geformt, solange Wachstum in ihm war; das formt heute noch und in alle Zukunft fort als

zwar nicht äußerstes, aber naturhaftestes, lebensseligstes Gesetz, das je sichtbar wurde." Homer — das ist ein großes Wort; aber wenn ein Mann wie Strauß ein solches Muster aufstellt, so kann man sicher sein, seinem eigensten Willen auf die Spur zu kommen. Und wirklich gehört es zu Straußens Wahrheit, daß sie „in die Zeitgenossen hineinsieht" und ihnen „an die Wand malt". Sie will aufbauen und keineswegs bloß nachmalen. Darum ist seine Sittlichkeit so unnachgiebig, ist sie keine Gewohnheit der Stille, keine Anpassung an den Winkel, sondern eine gestaltende, höher treibende Macht. Ja, sie ist kriegerisch, weil sie um den Preis jedes Behagens schöpferisch sein will. „Das Leben," so heißt es zum Ausklang einer Novelle der „Menschenwege", „das Leben ist ein feiner, feiner Filter; das Tröpflein Seele, das sich hindurchdrängt und am Ende hinaussickert, wird vielleicht so klar sein, daß sich die rosige Sonne des andern Himmels voll Freuden in ihm spielen mag." Den Filter immer feiner, die Kraft, die das Leben hindurchjagt, immer unerbittlicher zu machen, das ist die Aufgabe, die Strauß mit hohem Bewußtsein an sich stellt — und ist es nicht schließlich die Aufgabe des Künstlers überhaupt? Jeder dient ihr, wenn auch mancher unverständig, mancher mißverständig, mancher zaghaft; Strauß aber tut es mit unbedingtem Entschluß und unter dem Gebot seiner Natur.

Daß der Mensch das Maß aller Dinge sei, ist eine recht zweideutige Weisheit; denn dieses Maß liegt nicht im Gewahrsam der Kaiserlichen Normalaichungskom-

mission zu Berlin, wie das deutsche Platiniridiumurmetermaß; es ist variabel, und der ganze geistige Kampf der Menschheit geht darum, es immer wieder zu ändern und immer wieder festzustellen und festzuhalten. Revolutionäre und konservative Moral wogen gegeneinander hin und her. Was der Revolutionär dem Konservativen vorzuwerfen, was er ihm abzutrotzen hat, wenn das Leben nicht zu Stein erstarren soll, das lernen die Menschen ziemlich bereitwillig. Aber auch in dem moralisch Konservativen gibt es einen berechtigten Haß gegen den Revolutionär; denn immer wenn eine moralische Grenze durchbrochen wird, findet die Verfehlung gegen den alten Besitz eine zu schnelle, die Kräfte der Seele erschlaffende Nachsicht.

An Strauß ist es das in solcher Entschiedenheit Singuläre, daß er zugleich ein Revolutionär und ein Konservativer ist. Hebbel verlangt einmal von dem Dramatiker, daß er die zehn Gebote erfülle und nicht das elfte erfinde. Da es indessen im Vorwärts des Lebens ohne das elfte Gebot nicht geht, was ist zu tun? Zu sorgen, daß auch dieses elfte ein Gebot sei, nicht eine Erlaubnis, eine Indulgenz oder sonst etwas in Ruhe zu schmausen. So Strauß; er flieht nicht vor einer Aufgabe, sondern sucht die höhere, die strengere; und nirgends zeigt sich das deutlicher als in seinem Begriff von der Liebe. Wohl schleudert Don Pedro seine junge Ehe von sich wie einen zu engen Rock; doch nicht, um ein Liebchen zu gewinnen. „Fünfzehn Jahre," sagt er, „war es mein Halt und mein Stolz, mein Glaube und Wille, meine

heiligste Not und Erwartung, daß mir einmal aus der Woge eines Tages eine Frau aufstiege, bei deren Anblick meine Sinne und Gedanken, meine Freuden und Schmerzen frei würden — sich selbst verständen — in Hingabe sich fänden, und mein Leben in ein klares Schweben emportrügen, wie die Gestirne schweben. Vor zwei Tagen habe ich diesen Glauben verraten und eine Frau genommen, die man mir zuschob. — Und gestern, noch lag das Wort dieser Frau in meinem Ohr, noch war meine Hand warm von ihrem Handschlag — da wirft mir der freigebige Tag das lang erharrte und doch verscherzte Gut auch noch in die Arme. Mein' er's zum Hohn: ich nehm es als Herausforderung, als Stachel, als Preis, von dem ich nicht mehr die Hand lasse — wie der Sieger den Preis in der Hand schwingt schon am Anfang des Laufes." So spricht er, und so handelt er. Glück ist — die endlich gefundene schwerste Last für seine Schultern. Er läßt keine Brücken hinter sich; er weiß kein Ausruhen vor sich. Was auch am Ende seines Weges ihn erwarten mag, er wird zuletzt der Don Pedro sein, so wie ihn Gott geschaffen hat; sei das nun viel oder wenig, selig oder unselig, es wird wahr sein.

So fällt bei Strauß noch das Persönlichste, die Liebe, unter das Gesetz der schaffenden Sittlichkeit; sie ist nur dazu da, um es zur Erfüllung zu bringen. Und ebenso ist für Strauß keine Tat an sich von Bedeutung; seine Psychologie interessiert sich nur wenig dafür, was die Tat verrate; aber was sie rückwirkend aus dem Täter macht, das kümmert ihn. So wie es an sich ja gleich-

gültig ist, wohin eine im Spiel geworfene Metallscheibe fliegt; nur daß das Diskuswerfen den Arm stark, den Körper schön und das Auge sicher mache.

Was Strauß an seinem Johann Peter Hebel rühmt, daß er alle die kostbaren Geschichten durchaus nicht auf die Moral, sondern auf den Lebensgehalt hin erzähle, das trifft für ihn selbst zu. Der Lebensgehalt, nicht die Materie des Tuns ist bei ihm Gegenstand der Kämpfe, der Siege und der Niederlagen. Die Form seiner Sittlichkeit ist auch ihr Inhalt; — ist dieses künstlerisch durch und durch, so ist es auch in einem persönlich erfüllten Sinne deutsch und überdies protestantisch. Mit einem Stolz, der von Verachtung nicht frei ist, steht Strauß gleich weit von der sich selbst genießenden Sinnlichkeit des Romanen und der sich selbst vergrämenden Sinnlichkeit des Russen. Jenes Lachen und dieses Weinen sind ihm fremd. Bei ihm lacht wohl der Zorn und die Lustigkeit, irgendein gehemmtes Ungestüm nach vorwärts, das tätige Grundelement des Menschen, niemals aber die grundlose, süße Dummheit der Sinne; und wohl weint, jedoch selten, der Schmerz bei ihm, doch nicht die Lust am Schmerz.

Ich sagte: in einem persönlich erfüllten Sinne deutsch. Das will heißen, daß auch das Deutsche ihm kein Ruhekissen der geistigen Zufriedenheit, kein Spiegel der Eitelkeit ist. Er glaubt nicht damit, daß er sich deutsch weiß, schon die halbe Arbeit hinter sich zu haben, sondern die doppelte vor sich. Er, der sogar den Geschlechtsunterschied nur eine zufällige Äußerlichkeit nennt — obgleich

seine Männer und Frauen mit feinsten Sinnen gegeneinander ausgerüstet sind — nimmt auch sein Deutschtum nicht als Erfüllung, sondern als Aufgabe, als Trieb, als Wurzel; die Krone des Baumes muß in den Himmel verlangen, und nur die ausgewirkte Kraft, die beseligte Schwäche läßt sie mit ihrer Blattwolke sich wieder dem Erdboden zuneigen. Obgleich er einmal, in den „Menschenwegen", verwerfende Worte über den „Romanen" nicht scheute, kennt er wie wenige und liebt die Kunst und Literatur der Franzosen, der Spanier, der Italiener und hat von ihnen gelernt. Mit größerer Liebe dem Nibelungenlied hingegeben, gesteht er sich's doch ein, daß Homer die unmittelbare, reine und nie vergänglich schöpferische Macht auf unsre Bildung ausgeübt hat. Bei Gelegenheit des Hebelschen Hexameters sagt er: „Der antike Vers war für unsre Sprache eine wunderbare Erneuerung, Zucht und Gymnastik, verfeinerte das rhythmische Gefühl, entfesselte die rhythmische Kraft des deutschen Verses, ermöglichte die heutige Freiheit; er half zugleich als Hexameter, als Trimeter, in der Ode zu so eigentümlichen Kunstwerken von neuer Bewegtheit und musikalischer Kraft, daß wir verarmen würden, wollten wir ihn unterschlagen." Von dieser Feststellung wehrt er Platen und die Plateniden ab Sukkurs zu nehmen; aber sie sei mit gleicher Abwehr in die Ohren der falschen, beflissenen Gotiker von heute gesagt — ein ächter nämlich ist Strauß selbst.

Er ist ein geistiger Eroberer, nicht um jenseits der Grenzen Reichtum, Schmuck und Tand zu rauben, son-

dern um zu koloniſieren. Nicht durch den neuen Beſitz, ſondern durch die neue Arbeit will er wachſen. So deutſch, iſt er auch ſo, nicht von wegen des angeborenen Bekenntniſſes, ein Proteſtant in jedem Fall. Undenkbar, ihm ein auferlegtes Gewiſſen zuzumuten mit vorgemeſſenen Pflichten; und nichts geht ihm wohl ſo gegen den Sinn wie die Beichte in die Heimlichkeit des Prieſters. Der lebendige Augenblick der jeweiligen Lage muß das Gewiſſen friſch, unverhärtet und unverbogen neu ſchaffen. Nur die letzten, unberechenbaren Schmerzen und Notwendigkeiten dürfen das Geſetz aufleuchten laſſen, dem der Menſch ſogleich ſich darbringt. Das iſt ſeine Frommheit; er ſpielt nicht; „ich kann mir nicht," ſagt der Held im „Nackten Mann", „mit einem gedachten Dolch in die Hand ſtechen oder an einem gedachten Weine mir einen Rauſch trinken."

Indem ſie der Idee des Schöpferiſchen untertan ſind, haben Straußens Werke, auch wenn ſie nur Geſchichten von Familie und Liebe zu ſein ſcheinen, nichts Privates. Und, wäre hinzuzufügen, nichts im engern Sinne Soziales. Sie wollen den Menſchen formen und geſtalten, daß er in einer reinen, lichten und gefahrvollen Welt beſtehe. Er ſoll ſich von keinem geringern Gotte führen laſſen als von dem, der auch die ganzen Völker wie Waſſerbäche leitet. Und das iſt's, wofür ich bei Strauß keinen andern Namen weiß als den des geſchichthaften Denkens und Dichtens.

Darum gibt es kein Idyll bei ihm. Obgleich die Umwelt ſeiner Werke faſt durchweg die bürgerlich ſüd-

deutsche seiner Erfahrung ist und nur durch die gleichfalls bürgerlichen Nöte und Zufälle des Auswanderns nach Brasilien hinübergreift, ist nirgends Stillstand, Behagen, nirgends Idyll. Das unterscheidet Strauß von allen, nur nach dem ungefährsten Anschein ihm ähnlichen Dichtern der deutschen Südwestecke. Das unterscheidet auch seine Sprache, die nicht in der bestrickenden Wollust der wie von selbst strömenden Sprache sonstiger Oberdeutscher aufgeht. Strauß, um noch einmal ein Wort von ihm über Hebel anzuführen, preist den Meister des „Schatzkästleins" folgendermaßen: „Leicht und rasch wie ein Blick aus dem Auge kommt ihm das Wort, es klingt und schwingt von Nebentönen, Verwandtschaft und Heimlichkeit, es trägt so kurz und so weit, wie es gerade soll." Er hat mit diesem herrlichen Satz sein eignes Lob gesungen. Und darüber hinaus bemerken wir in seiner Sprache ein edelklirrendes, stählernes Element; bewußt und bezwungen schreitet sie; er ist ein norddeutscher Süddeutscher. Nicht immer empfiehlt es sich, die Frage nach dem Superlativ zu beantworten; „wer ist der größte heutige Musiker?" aber es gibt nicht alle Tage den größten heutigen Musiker, auch dieser relative Platz ist manchmal unbesetzt. Wer jedoch unter den Heutigen die beste deutsche Prosa schreibe, darnach dürfen wir getrost fragen; es ist Strauß.

Sein „Wort" hat die Frische und Klarheit eines schönen und kräftigen Frühsommermorgens; er überlastet es nicht; er gewöhnt und verwöhnt es nicht; im Sinn und im Klang bleibt es ursprünglich. Seine Sätze

sind reich, tief gegliedert und von federnder Eleganz, zudem durch keinen Anflug von Manier, und sei es auch eine volkstümliche, geschwächt; während sein Wortschatz sich, mit Maßen, aus dem Sprachgut der heimatlichen Mundart bereichert, hält er den Satzbau in strenger Konstruktion; die Bequemlichkeit und naive Freiheit, die er bei Hebel genießt und die bei Hebel an ihrem Platze sind, sich selbst versagt er sie. Er schreibt nicht eine Zeile um der Sprache, um des Stiles willen. Dem Geiste dient die Sprache, und auch ihre Schönheit besteht in dem allseits vollkommenen Ausdruck ihres Lebensgehaltes.

So ist das äußerlich Sichtbarste seiner Kunst, die Sprache, dem innerlichen Kern genau entsprechend. Ihr Wille ist nicht Genuß, sondern Tat; und Tat sowohl des Gedankens und des Gefühls wie der Sinne. Strauß hat das erobernde Auge. In allen seinen Darstellungen nimmt die Landschaft einen großen Raum ein; die Leidenschaft zu der unendlich ausgegossenen Schönheit dieser Erde erfüllt ihn mit einem wilden Glück, wie er's einmal von den Spiegelungen des Meeres gesteht: daß er ihnen nachjagte, nachjage, nachjagen werde, solange er ein Auge habe, das sich berauschen, und ein Herz, das sich verzücken wolle. Obgleich er aber die Landschaft weder zum Spiegel, noch zum Symbol, noch zum Kontrast der menschlichen Stimmungen macht, obgleich er sie auch nicht etwa, mit psychologischem Vorwand, als Erlebnis seiner Gestalten einschmuggelt, steht sie nie als Zugabe, als Schmuck, nie überflüssig da. Immer wirkt sie organisch;

was um so erstaunlicher ist, als Strauß ein „Milieu" im Schulsinne nicht kennt. Im Zauber des Wortes wird sie zum Element seiner Dichtung, scharf und klar wie die Blitze des Himmels; in einer Spannung und Schwebung, aus denen der kosmische Klang von selbst erschütternd sich ablöst; auch sie eine reine Entfaltung des innersten dichterischen Kerns. Die Skala dieser Landschaft reicht vom tiefsten Baß bis zum hellsten Diskant; sie umfaßt das Meer und die Berge, die tropischen Wunder Brasiliens und das heimatliche Land; die kühn zusammenballende, gewitterhafte Schilderung der Stromschnellen von Laufenburg so gut wie das zartscharfe Ornament von einem sonnigen Straßenrand, an dem Löwenzahnpflanzen wachsen und die „blaugrauen Schatten ihrer gezahnten Blätter auf den weißen Straßenstaub legen".

Dieses Bild von dem Löwenzahnschatten steht in den „Kreuzungen", und Strauß läßt es durch ein junges, zum Zeichnen begabtes Mädchen betrachten; man spürt, wie er selbst mit seiner Phantasie, da ihm der Griffel versagt ist, es zeichnet. Denn bis ins einzelne bildhaft zu sehen, ist einer der stärksten Triebe seines gestaltenden Willens. Überall finden wir bei ihm Gebärde, äußere Signatur des innern Lebens. Er liebt es, die Schönheit einer Situation bis zum Epigrammatischen zu treiben. Im „Prinzen Wieduwitt" will die junge Christel baden, aber der Mann, der sie liebt, ist mit ihr und soll nicht gucken und nicht folgen; da bindet sie ihn an eine blaublühende Staude fest, aber wie tut sie das? Sie löst ihr goldblondes Haar und flicht eine Strähne in seinen

Bart; darauf muß er die Strähne abschneiden, und mit dem freien Ende der Locke bindet sie ihn an den Strauch. Das ist ein Märchen an seltsamer Schönheit, ein unvergeßliches Bild. Und der Zwang zum Bilde ist es, der bei Strauß die Erfindung reich und die Komposition klar macht. Im „Nackten Mann" ist die Meisterschaft so groß, daß der ganze Roman sich in Sichtbarkeit und Leibhaftigkeit vor uns abspielt; Bild reiht sich an Bild; wir sehen; und das kühle, köstliche Glück des Sehens bändigt und formt die Seele und ihren Drang. Das Sehen wird schöpferisch; indem das Ganze des Werkes erschaubar, überschaubar wird, empfängt es Form und Freiheit.

Was ist Stil, wenn nicht die Einheit und wechselseitige Durchdringung zwischen dem schöpferischen Grundwillen und allen seinen Mitteln der Form? Was wir als die Sittlichkeit der Dichtung Straußens erkannt haben, das erkennen wir ohne Rest in seiner Sprache, in seiner Landschaft, in seiner Erfindung und in seiner Komposition wieder: Tätigkeit, Gestaltung, Verantwortung. Trieb und Zweck im Gleichgewicht, das nennen wir Schönheit. Diesen Stil und diese Schönheit, Strauß hat sie zu eigen. Man spricht seit einiger Zeit etwas viel von der Notwendigkeit, dem gotischen Ideale nachzueifern. Man wird es nachgrimassieren; und wird übersehen, wo es, nach dem Maße des echten Lebens, auch heute wirkend da ist. Die Gotik ist konstruktiv und reich, kunstvoll und künstlich, himmelwärts getrieben und elegant, und sehr wahr. So ein Gotiker, kein „Heimat-

Künstler", ist dieser Dichter Strauß; auch darin, daß er von der Klassizität nimmt, was er braucht. An Homers Gedichten hat er's gesehen, daß in ihnen „zum ersten Male eine nicht den Inhalt umflatternde oder von ihm durchbrochene, sondern eine vom Inhalt herausgetriebene und satt ausgefüllte Form gefunden und festgehalten wurde". Um es noch einmal zu sagen: wenn ein Mann wie Strauß ein Ideal hinstellt, dann wissen wir, auf welchem Wege wir ihn zu suchen haben.

# Mara von Emil Strauß

„Mara" ist die letzte, krönende von vier Novellen, die unter dem Titel „Haus und Grete" erschienen sind; Variationen über das Thema: „daß ein schwaches, wahnerfülltes, selbstsüchtiges Herz von der Liebe Schmerz und Marter erdulden müsse. Denn die Liebe ist nicht weich, mitleidig, verzeihend, hingebend, nicht ein Feuerlein für den Herd; sie ist stolz, bezwingend, unerbittlich wie die Schönheit, wie Gott selbst, der jene gewiß nicht liebt, denen er mild und gnädig ist, und der sich noch nie seiner Lieblinge erbarmt hat." Welch ein stählerner Klang, wieviel Gefaßtheit und Schicksalsbruderschaft in diesen Sätzen — ihrem Stil und ihrer Gesinnung! und demgemäß sind die vier Novellen dann Variationen über das Thema der Versuchung ohne Gnade und in der Freiheit, wo die Rechnung der Schuld klar vor den Augen liegt.

An dieser „Mara" haben wir ein Stück deutscher Prosa, so rein, so gleichnishaft kryſtallen und feurig wie der

zur Weltkugel aufgerollte Tropfen Tau im Morgengras. Sie wird zu einem Meisterwerk durch das Künstlerische an ihr, das fast Vollkommene, die unteilbare Fülle: denn hier ist die Form ganz Inhalt, der Inhalt fast ganz Form.

Diese Einheit, dieses Aufgesogensein des Stoffes, so daß kein Klümpchen ungelöster Absicht zurückbleibt, gibt dem Kunstwerk etwas von der Klarheit und Undurchdringlichkeit, von dem Reichtum und der Einfachheit eines Naturprodukts. Und ähnlich wie dieses kann man es, wiewohl es als Gestalt ganz individuell ist, auf verschiedene Weise lesen. Man kann es auf poetische Weise lesen: dann haben wir eine Erzählung vor uns, die, in der Realität beginnend und in knappster Form ein ungewöhnlich großes Stück von Realität, sowohl räumlicher als zeitlicher Art, umfassend, ins Gebiet der Unwirklichkeit hinüberführt und den auf eine geheimnisvolle, süße, peinigende Weise verwirrten Leser am Ende wieder in der Wirklichkeit betroffen erwachen läßt; man kann es auf physiologische Weise lesen: dann ist es nichts anderes als der mit Exaktheit aufgezeichnete und freilich durch psychologische Deutungskraft beleuchtete Verlauf eines tropischen Fiebers; und man kann es auf moralische Weise lesen: dann ist es die Geschichte einer Versuchung, die das Innerste einer verschlossenen Seele anrührt und es sprengt und überwunden wird. Man kann es auf diese drei Weisen lesen, aber es ist alles drei in stetiger, innigster Durchdringung. Ist Mara der Versucher, so hat er sich an sein Opfer doch nur wagen können, weil

es und als es leiblich getrübt und geschwächt ist; ganz entsprechend der buddhistischen Vorstellung, die zu einer der drei Töchter des Versuchers Mara die Unruhe macht, Begier und Verlangen sind die beiden andern. Betrachten wir aber das Fieber im Blut als den innersten Kern der Geschichte, so dürfen wir wiederum an indische Weisheit denken, die den Versucher zur Lust dieser Welt mit dem Todesgott identifiziert.

Aber nicht weil Strauß an den Buddhismus gedacht hat — dem er gewiß nicht mehr als den Namen verdankt —, sondern weil er so ernst, ergriffen und hochgemut an das Leben gedacht hat, wie die alte, an Urquellen genährte Weisheit, ist es möglich und nachdenklich, die Parallele aufzustellen. Strauß mythologisiert nicht; er spielt nicht. Dichten ist ein Übermut, sagt Goethe; aber hier ist ein feiner, ein ganz seltener Glücksfall, wo Mut auch in der Poesie mehr ist als Übermut. Strauß ist nichts weiter als streng, ohne Tand, wirklich und exakt; er braucht kein rhetorisches Hilfsmittel, er verstellt sich nicht, er affektiert nichts. Er hat es nicht nötig, zu färben und die Sprache im Sinne der andern Künste zu benützen, sondern ihre klingende, stählerne, federnde Kraft erzielt von selbst nicht nur die lichte Klarheit des Wirklichen, sondern auch noch die Überhelligkeit und Überschärfe der Tropen- und der Fieberwelt. So entsteht eine einzige — in jedem Sinne einzige Mitte zwischen Phantasie und Realität; ganz ähnlich, wie in der „Schwester Euphemia" eine legendenhafte Wirkung und Kraft bei voller

Natürlichkeit und ohne archaistische Hilfsmittel erreicht wird.

Wer aber ist Mara? In einem Park Brasiliens schreibt eines Tages ein junger Deutscher in den bläulichweißen Reif, der über dem Knoten eines Bambusrohres liegt, mit einem spitzen Hölzlein die Worte: „Wo bist du, Liebste?" Und an einem andern, durch etwas Unbekanntes unheimlich ausgezeichneten Tage findet er die Antwort unter seiner Frage: Hier bin ich. Er setzt die Zwiesprache fort: Ob dort, oder hier — sei du bei mir! Und ohne daß eine sichtbare, lebendige Erscheinung zu bemerken gewesen wäre, wird ihm wieder eine Antwort: Ich bin's. Ein süßes Grauen überfällt ihn; nein: „Kein Grauen! Es gibt nichts Unnatürliches! Alles Wesen ist Geist." So setzt der Kampf bei der ersten Ahnung des Gegners ein; doch er soll das Grauen noch kennenlernen. Er sitzt auf einer Bank unter einem in Feuerblüten stehenden Erythrinenbaum, da löst sich aus der Krone eine Blütenwolke, sinkt auf ihn nieder, regnet auf ihn und um ihn, und nur der Platz zu seiner Rechten bleibt leer. Und dort zeichnen und bilden sich allmählich, „wie aus einem zarten Rauch heraus", Schatten und Formen eines Weibes.

Das ist Mara. Von fallenden Blüten modelliert, ein Nichts, ein Hauch, eine Ausgeburt der unbewußt überhitzten, zugleich wehrloseren und gesteigerten Sinne; und doch so wesenhaft, daß der Kampf mit ihr eine äußerste Erprobung des Kämpfenden, eine letzte Instanz wird.

Er war am Morgen aufgewacht — in einem scheinbar grund- und ursachlosen Zustande von Widerwillen gegen das Leben. Strauß hat mit einer erschütternden Kraft diesen Zustand geschildert, diese Vergewaltigung durch den Tropfen Tod im Blut, durch das mitgeborene Nein. „Da ist es nun und nicht loszuwerden! Was ist es, dieses Dunkle? Ist es ein Gespenst und eine Schwäche? Ist es nur ein Feind, der dich herausfordert und hinsinkt, indem er dich steigert? Ist es der Tod, der langsam in dir wächst? Unerträglich ist es. Wäre dieses Kissen mit tödlichem Gifte getränkt, du würdest den Zipfel des Kissens in den Mund nehmen wie ein Säugling die Mutterbrust und würdest Erlösung saugen! Aber wenn das Gift hinten stände in der andern Zimmerecke, — nur die zehn Schritte dorthin würden dich schon wieder zu weit in das Leben zurücktragen!" Er entreißt sich seiner Pein und stürzt sich mutig in den Tag, der auf ihn wartet. Es scheint sein gewöhnlicher, brasilianischer Tag zu sein; hat er Fieber, so weiß er es selbst doch nicht, alles ist ihm normal, und wenn er ein wenig heller, ein wenig schärfer und präziser sieht als sonst, so ist ja auch das Maß in ihm gesteigert, und es fällt ihm nichts an sich auf. Vielleicht irren auch wir uns, wenn wir nachprüfend den Tag nicht so normal finden, wie er im Bericht erscheint. Die fünf Geier, die auf dem Schuppendach sitzen, sind nicht ganz geheuer. Die Dame Leocadia füllt mit ihrem gewaltigen Busen etwas aufdringlich das Fenster — aber schließlich behält die Straße ihre Macht: der

Schuhputzer, der brasilianische Kaffee, die brasilianischen Zigaretten, die Erinnerung an deutsche Zeitung im Auslande, Literatur in der Heimat (unmerklich und mit wenigen Mitteln ist auf diese Weise eine ganze Kultur gemalt). Dann kommt die Begegnung mit der schönen Brasilianerin, deren Anmut an einer Bewegung zerbricht, und dann das deutsche Marianndel, die Freundin mit den „durchsichtig, silbrig leuchtenden, blauen Augen"; und wie immer geht er beruhigt von ihr, „voll heimlichen Glückes, das von einer ihm unverständlichen, unendlich feinen Bitterkeit gewürzt" ist; und endlich kommt er im Park an, wo der Erythrinenbaum wie eine rosenfarbene Flamme steht, die peitschende Schaumfahne einer Fontäne emporstürmt, und er den Schauder der immer wilderen Sonnenglut erfährt. Und dann kommt Mara. (In dem Augenblick, wo sie da ist, fühlt man den Park in eine sonnengeisterhafte, erschütternd lautlose, ungeheuer existente Größe gewachsen.) Mara ist alles das, was der Tag gebracht hat; sie ist das Fieber, das Gespenst; sie ist, wie ihr Name, zu einem Teil Marianne, und ist alles Namenlose des üppigen Landes, wo die Frauen leere, abgründig tiefe Augen wie Tiere haben; sie ist das Geheimste seines Blutes; eine sinnliche Verführung und eine überirdische Treue, eine Drohung und eine Forderung. Und immer lebhafter tritt sie in seine Seele. Sie weicht nicht vor der Wachtraumerscheinung der in Deutschland zurückgebliebenen Verlobten; sie trotzt der Zerstreuung der Straße; sie wird zum Vampyr; aber als sie das Äußerste wagt, tut

er das Äußerste, wirft das Messer nach ihr und stürzt zusammen. Der Spuk ist verschwunden; das Fieber wellt in der Schwäche des Körpers unruhig ab.

Ist das mehr als eine wundervolle Episode? Ja; und das erst macht die große Art des Gedichtes aus. Denn Mara verführt ihn nicht nur von ihm, sondern zu ihm. Sie erhöht seine Lebenskraft bis zur äußersten Grenze seines Wesens und Willens. Sie ist kein irdisches Weib; sie ist ein Ideal. Sie ist das Ideal als Versuchung: es gibt keine tiefere Versuchung für den Menschen als das Ideal; und was die Seele fortwährend wie einen Vampyr bekämpfen muß, davon, und nicht vom täglichen Brot allein, lebt sie.

Die ganze Erzählung ist von einer zaubervollen, ergreifenden Lichtigkeit. Straußens Reinheit, die nie aufdringlich war (wie leider zuweilen diejenige Nietzsches), war doch immer spröde bis zur Abwehr; in Mara ist sie zum erstenmal in eine Weichheit erlöst, die zwar sich nie etwas, aber andern vieles zu vergeben bereit ist.

# Hermann Stehrs erstes Buch (1899)

Als der Schullehrer eines kleinen schlesischen Dorfes der Grafschaft Glatz einmal eine neue Magd gemietet hatte, wurde diese von einer Nachbarin gefragt, ob sie auch wisse, wer ihr Herr sei. Ja gewiß wisse sie das, war die Antwort, ihr neuer Herr sei halt ein Schulmeister. Aber die Nachbarin erwiderte bedeutsam, der neue Herr sei ganz was anderes, er sei ein Dichter. — Die Frau fühlte einen wunderlichen Respekt vor diesem Besonderen; sie verspürte vielleicht in sich selbst zuweilen die Mächte der Phantasie sich regen und ist vielleicht nicht unähnlich im Wesen jenen Hegerinnen der dichterischen Volkskraft, der alten Frau, die den Brüdern Grimm Märchen erzählte, oder jener russischen Alten, die den ganzen Sagenschatz ihres Volks verwaltete. Der Nachbar, den sie die Magd in so absonderlicher Gestalt betrachten lehrte, war Hermann Stehr.

Sein Schulhaus lag damals in der Glatzer Landschaft, auf so gebirgigem Terrain, daß ein Weg von wenigen Minuten einen Höhenunterschied von fünfzig Metern bedeutet. Es lag mitten zwischen zwei Dörfern, die beide ihren reichen Kindersegen in seine Hegung entsandten. Mehr als hundert Kinder sind es, die der eine

Lehrer in täglichem hartem Frondienst zu unterrichten hat, und dieser eine Lehrer ist ein Dichter. Das Amt frißt ihm die Stunden weg, und die Kostbarkeit der Zeit erhöht das Fieber des Schaffens durch das Fieber der Hast und der Angst vor der Flüchtigkeit der Augenblicke. Aber eingezwängt in ein so enges Bette, wühlt sich der mächtige Strom seiner Kraft tiefer und tiefer.

Er hat mir von jener Nachbarin erzählt und von andern merkwürdigen Menschen seiner Landschaft. Auch in jenem fernen Winkel hat schon die Umbildung begonnen, die überall im Vaterlande eingeleitet ist und die in ihren Anfängen einen großen Verlust an Schönheit und Adel bedeutet, die aber schließlich zur Höherbildung dienen muß und dienen wird. Die Bodenwüchsigkeit der Menschen ist schwächer, ihr ethnographisches Gefüge lockerer geworden; die Volkstrachten verschwinden, und die allgemeine Schulpflicht zerstört die Reinheit und mit ihr die Notwendigkeit des Dialekts. In solchen Übergängen der Entwicklung steht ein Dichter, anders als etwa Gotthelf in seiner Berner Landschaft, außerhalb des engeren Volkstums, und überschaut es von seinem höheren Menschentum. So dichtet Hauptmann Schlesisches, aber nicht schlesisch. Und so sieht Stehr die Menschen, die sich von der Menge abheben, als Erscheinungen. Er und sein Gehirn sind das Chaos und die Welt; nicht will er die Menschen, die er sieht, deuten; sondern die Menschen, die er sieht, deuten ihn.

Das erste Werk, das von ihm bekannt wurde, ist eine Erzählung: „Der Graveur".

Joseph Schramm heißt ein ordentlicher, ruhiger, gutgearteter Arbeiter, Graveur, Kunstschleifer in einer Glasfabrik. Er wird uns als „einer jener langsamen, tiefen Charaktere" geschildert, „welche nichts oberflächlich fühlen und denken können, die in der ersten Überraschung tage-, wochenlang, wie weltfremd schweigend hinschreiten, sinnen, planen und mutmaßen und selbsttätig nie zu einem Entschluß emporschnellen, denen das Handeln vom Schicksal abgetrotzt oder vom Zufall entwunden werden muß". Er hat einen Bruder, Metzger von Beruf, einen verkommenen, trunksüchtigen Menschen, dessen Familie ohne des Graveurs Hilfe längst zugrunde gegangen wäre. Auf einem nächtigen Wege, den sie miteinander durchs Gebirge machen, kommt es zu einem Streit zwischen den Brüdern. Der Fleischer entwickelt wirre, unsolide Zukunftspläne und wird durch die Ablehnung des Graveurs wild gemacht. Die Hitze des Zorns und der Schnaps befreien das ganz Gemeine seiner Natur, und er überschüttet den Bruder mit den wüstesten Vorwürfen: um das Geld, das der Graveur ihm geliehen habe, habe er ihn vordem bei der Erbteilung betrogen, er spiele den Großmütigen, er bestehle seinen Herrn, er sei ein religiöser Gauner; und schließlich deutet er auf die Möglichkeit hin, daß der Graveur mit seiner, des Bruders Frau die Ehe breche. Als der Graveur auf diesen Sturz von Gemeinheiten nach langem Sinnen mit dem tonlosen Ausruf antwortet: „So ist er doch ein Ehrloser, mein

Bruder!" — übernimmt den Fleischer seine Bestialität, und er schlägt den Bruder mit der Schnapsflasche nieder. Am nächsten Morgen finden Vorübergehende den bewußtlosen, von Blut überströmten Graveur am Wege.

Das ist das Vorspiel zum eigentlichen Thema der Erzählung.

Als der Graveur nach sechs Tagen zur Besinnung erwacht, ist er stumm. Die ursprüngliche Anlage seiner Natur ist heillos verwirrt, alles ist durcheinandergeworfen. Heroisch bemüht er sich, die frühere Form seiner Seele wieder aufzubauen, aber vergeblich. Die Flüche des Bruders: „Lump — Betrüger — Hurenkerl" bohren an ihm, er fühlt sie, fürchtet sie, fürchtet, daß andere sie glauben könnten; und dazwischen schmeckt er stolz und allmählich eitel den eignen Edelsinn; das Gebrest macht ihn mißtrauisch und drückt die breite Freiheit der Empfindungen immer wieder auf einen Punkt zusammen. Nach vielen Wochen der Rekonvaleszenz geht er wieder in die Fabrik an seine Arbeit. Alles scheint gut zu werden, aber sein unseliges Geschick erfüllt sich. Streitigkeiten an sich unbedeutender Art entfesseln die feige Rachgier, Dummheit und Roheit seiner Genossen gegen ihn; und während er, freudig im Neubesitz seiner ganzen früheren Arbeitslust, an der Scheibe sitzt und Verzierungen in eine Glasvase schneidet, überhäuft ihn ein roher Gesell mit den unglaublichsten Schmähungen: der Graveur habe gelogen; er sei es, der den Bruder habe totschlagen wollen, aus Wut und Geiz; aber der Bruder habe sich seiner Haut brav gewehrt —

„Während der letzten Sätze hatten die Zuhörer ein zischendes Singen vernommen.

‚Es brennt!‘

Die Vase stand in den Händen Schramms wie angewachsen. Er war zusammengebrochen und wie versteint. Die Füße arbeiteten wie im Krampfe. Die ‚Fahne‘ war trocken. Die Scheibe schnitt, daß Feuergarben sprühten. Längst hatte sie ein Loch gegraben. Aber Schramm achtete nicht darauf. Sein Haupt lag schlaff auf der Brust. Um die Lippen zuckte und zitterte es. Aus den regungslosen, weitgeöffneten Augen fielen langsam stumme Tränen.“

Der Graveur rast auf und stürzt sich auf seinen Verleumder, aber er wird überwältigt und vor die Tür geworfen.

Und nun knechtet ihn der eine Gedanke: den Bruder suchen, sich rächen. Auf der Suche nach seinem Bruder und nach der Rache fällt er tiefer und tiefer in Wahnsinn und Elend. Die Landstraße wird seine Heimat. Als er einst, ein Zerrbild seiner früheren Erscheinung, halb erfroren vor einer Schmiede steht, lädt ihn der alte Schmied ans Feuer, sich zu wärmen. Der Graveur sitzt auf einem Ambos in der Nähe der Esse nieder und schläft ein. Und im Traum erlebt er noch einmal sein Unglück und seinen Durst nach Rache, und in seine verwirrten Sinne erwachend, erschlägt er den greisen Schmied, ihn für den Bruder haltend, mit einem Hammer. Doch nun reißt der Schleier vor seinen Augen, er sieht sich als Mörder und, zerbrochen aber bewußt, schleppt er sich in den nahen Wald und erhängt sich. —

Die komplizierten Seelenzustände, aus denen diese groben und starken Vorgänge herauswachsen, sind mit einer unvergleichlichen Kühnheit, Kraft und Wahrheit geschildert. Das ist nicht Beobachtung; aber es ist auch noch etwas anderes als Intuition.

Stellen wir uns vor, daß der Dichter einmal in einem Zustande besonderer Empfindlichkeit einen Idioten gesehen hat; in einem der Zustände, in welchem gerade die Flüchtigkeit einer bemerkten Erscheinung unser Denken in eine bestimmte und unhemmbare Bewegung setzt. Etwas Quälendes lag in der Erscheinung, und um sie in das große Vernünftige einzuordnen, hat der Dichter sich klar gemacht, wie in einem gestörten Gehirn, in welchem eine einzige Beziehung auf Kosten der übrigen wuchert, die sie aussprechende Leidenschaft so gewaltig wird, daß sie das ganze Leben auf ihren immer enger wirkenden Weg zwingt. Dann muß der überhitzte Wille in einer ungeheuren Tat explodieren, die Tat muß eine plötzliche Helle und jähe Klarheit erzeugen, und die Helle und die Klarheit müssen der Untergang sein. Diesen Verlauf stellt sich der Dichter vor, anfänglich vielleicht nicht in körperlichen Bildern, sondern in einem reinen, abstrakten Schema. Es ist mir bekannt, daß er mit der linearen Aufzeichnung seelischer Vorgänge spielt, in diesem Spiele denkt.

Etwas in diesem Gehirn ist vorbereitet, daß es von dem anfänglich abstrakten Schema vergewaltigt wird. Das Gehirn beginnt den immer noch ungegenständlichen Vorgang zu erleben, es beginnt daran zu leiden. Die Qual

wächst, und nun stellen sich Halluzinationen ein. Jetzt ist die Seele des Dichters in ernster Gefahr, und sie muß die Rettung ergreifen, die der Gott ihr ermöglicht hat: in künstlerischer Darstellung ihres Erlebens frei zu werden. Und so mächtig ist die Bedrängnis gewesen, daß sie sich nicht an Phantasmen beruhigen kann, sondern daß sie die Realität, die sicherste Vorhandenheit ergreifen muß, um in ihr erlöst zu werden. Einen sichtbaren Menschen braucht der Dichter, daß er für ihn leide; und er wird zugleich sein Schöpfer und sein Sklave. Er ist grausam gegen ihn und ist es mit bitterm Schmerz. Und er belauscht ihn, den er in sich trägt, schreibt sein Tun nieder, bis das Phantom etwa dasteht, die Lippen bewegt und schweigt. Dann ist der Dichter rat- und ruhelos; er kann nichts schreiben, was er stehen lassen dürfte; er muß warten, bis das Phantom wieder spricht.

So dichtet Stehr: um sich selbst zu entgehen; aus Notwehr; um sich unschädlich zu machen. Unschädlich wem? Sich selber, vielleicht auch anderen. Er dichtet, wie der Sohn des Krösus die Sprache wiederfand; als das Schwert gegen den König gezückt wurde, schrie der stumme Knabe: Mensch, töte den Krösus nicht. So ist der Graveur, der Stumme, der nach Erlösung lechzt, ein Symbol für des Dichters Schaffensart. Und schon der Vater Stehrs hatte den tragischen Zustand des Sohnes empfunden, wenn er ihn auf den grimmig verpönten heimlichen Dichtversuchen ertappte, und ihm zugerufen: „Das Verschlamachen zertreibt dr bluß a Kopp."

Aber zwischen den Krämpfen der Not, in Ruhepausen, redet auch seine stillere Seele. Dann spricht er fast lehrsam, fast pädagogisch über den Sinn und Wert des Leidens und des Lebens. Dann breitet er das Riesengewebe der Menschheit aus, in welchem die einzelnen Schicksale verschwindende Fäden sind. Und er sieht den grenzenlosen Ozean der Güte, in dem alle Bäche und Ströme der Leidenschaften münden.

Und immer fast klagend wird dann die Stimme des Naturlebens laut, immer fast in leiser Empörung, daß der Menschengeist um eine andere Achse als die der Natur sich bewegt.

Stehr ist ein leidenschaftlicher Fußgänger. In den Wäldern seiner Heimatsberge streift er viel umher, den Wechselreden der Bäume lauschend, zuweilen in langer Zwiesprach mit einer heimlichen Quelle. Er kennt ihre Geheimnisse, er glaubt ihre Empfindungen zu verstehen. Von dem rohen Anthropomorphismus des Wilden bis zum alles durchschauenden Seherblick des Mystikers durchmißt er die Grade der Naturbelebung. Die Sprache dessen, was lebt und nicht selbst spricht, will er verkünden. Es ist, als hörte er in allem Stummen eine Qual.

Aber inmitten des fast Pathologischen seiner Schaffensart, abgesondert davon und sicherlich doch wiederum notwendig verbunden damit, erhält er sich eine bewußte und besonnene Absicht, das Dämonische zu untersuchen. Er studiert die Zustände dessen, was außerhalb des Bewußtseins liegt. Und so rationalistisch ist dieser Besessene gesinnt, so besonnen ist dieser Seher, daß er die

ein Leben bestimmenden, geheim wirkenden Mächte vorerst nicht außerhalb dieses Lebens sucht, sondern in ihm, wenn auch in seinen ersten Anfängen. Er hat daran gedacht, den Roman eines Säuglings zu schreiben und die unzerstörbare Gewalt und Gültigkeit der allerersten Eindrücke festzustellen. Wenn man ihm die Fähigkeit dazu glauben will, so muß man das zweite Kapitel des „Graveurs" lesen. Dort ist der Zustand eines aus der Besinnungslosigkeit Erwachenden mit der größten Genauigkeit und stärksten, jeden Zweifel ausschließenden Eindringlichkeit auf vielen Seiten geschildert. Versuche dieser Art haben oft in unsrer Literatur Lärm gemacht. Aber worüber Leute wie Ola Hansson und Przybyszewski nur geredet haben, das hat Stehr gedichtet. Und es hat sogleich, wie alles, was aus der Welt des Spuks in die Welt des Lebens gerettet wird, seine Ausschließlichkeit und seinen Dünkel verloren und hat sich dem andern Leben, andrer Kunst friedlich angeordnet.

Den Graveur schrieb er mit fünfundzwanzig; fünf Jahre später dichtete er „Meicke den Teufel".

Meicke der Teufel ist ein schwarzer, zottiger Hund, der sich an die Person eines Landstreichers geheftet hat. Marx heißt dieser; er ist Arbeiter in einer Zündholzfabrik gewesen und hat eine diesem Beruf eigentümliche Krankheit gehabt. Er hat lange in einem Krankenhaus gelegen, und als er als gesund entlassen ist, hat ihm ein Unterkiefer gefehlt. Voll Wut und Verzweiflung ist er aus dem Krankenhaus in eine Schenke geeilt und hat sich Branntwein gekauft. Der Schnaps hat ihm Mut

gemacht; er hat sich auf die Wanderschaft begeben; aber als sein bißchen Geld fort und der Hunger da ist, ist er besinnungslos vor Entkräftung in einen Graben am Wege gestürzt. Und als er aufwachte, saß Meicke zu seinen Füßen.

Meicke bleibt bei ihm, wie sehr er sich auch bemüht, ihn zu verjagen. Treu wie sein Elend ist der Hund. Marx ist in Gefahr zugrunde zu gehen. Aber es lebt in ihm noch ein Instinkt zum festen, ordentlichen Leben. Eines Tages treibt er Meicke mit fürchterlichen Mißhandlungen von sich, glaubt sich befreit und grübelt über ein neues Leben. Ein Bild aus seiner Kindheit besucht ihn; er sieht sich im Grase sitzen, in Licht und Vogelgesang, und wie er ein rundes Käferlein, das ihm über die Hand kriecht: „Kaferla, flieg! — Kaferla, flieg!" ins Pommerland fliegen läßt. Und Meicke ist weg, und wie in der Kinderzeit fliegt das Käferlein vor ihm her und führt ihn einen neuen Weg.

Es führt unter das Dach eines Feldgärtnerhauses am Walde. In dem Hause wohnen zwei Frauen, Mutter und Tochter. Die Mutter ist von einer wüsten Sinnlichkeit besessen, und Marx, der eine Macht über sie von früher her hat, drängt sich ihr als Wirtschafter auf und wird bald der Herrscher in dem Haushalt. Er trinkt nicht mehr, er ist angestrengt tätig, erfolgreich fleißig, und den Widerstand der Frau besiegt er immer wieder durch ihre eigene schlimme Leidenschaft. Doch das böse Wesen kann nicht bestehen. Die Tochter ist da, das Marielein, und ihre reine Gestalt schiebt sich trennend

zwischen Marx und die Frau. Sie bedeutet der Mutter einen Vorwurf und eine allmählich läuternde Scham — Marx aber fängt an, sie fieberisch zu lieben. Marx und die Frau gleiten voneinander; an der wachsenden Lauterkeit der Frau und an seiner Ohnmacht über die Tochter beginnt seine Stellung unsicher zu werden. Und plötzlich ist Meicke wieder da. Dieses Mal läßt er sich nicht vertreiben. Er umkreist seinen Herrn Tag und Nacht, er hängt ihm treu an, er führt ihm sein Elend zu, das ihm gleichfalls fortan treu bleiben wird. Marxens Fleiß versiegt, er beginnt wieder zu trinken, seine Herrschaft ist zu Ende. Der unterirdisch glimmende Kampf zwischen den drei Menschen frißt sich immer weiter ans Tageslicht. Aber freiwillig weichen will Marx nicht; und so nimmt er Meicke endlich an, als Jagdhund, wie er vorgibt; und mit Hilfe der blind ergebenen Bestie widersteht er den Versuchen der Frauen, ihn zu entfernen. Endlich geschieht das Äußerste. In all dem Wüsten ist eine Blume erblüht, das Marielein liebt einen jungen Burschen. Marx wird von Eifersucht gepeinigt; und eines Tages schleicht er sich mit der Flinte an das junge Paar an. Aber die Mutter hat ihn bemerkt. Schon steht er schußfertig da, da reißt sie die Mündung des Gewehres gegen ihre eigne Brust, der Schuß geht los, und sie sinkt zu Boden. In den Wald stürzt Marx und erschießt sich. „Meicke aber, der Teufel, lief von dem Grabe seines Herrn fort, und nachdem er lang umhergeirrt war, heftete er sich einem andern an die Fersen." —

Es könnte als äußerlicher Symbolismus erscheinen, daß der Dichter den bösen Dämon eines Lebens in der Gestalt eines Hundes verkörpert hat. Aber es ist nicht so. Er hat einmal beobachtet, daß in einem Menschen, dadurch daß er zufällig in den Besitz eines Hundes gelangte, eine vordem nie bemerkbar gewesene Leidenschaft zur Jagd ausbrach. Diese Beobachtung hätte ihm vielleicht in der Zeit, als er den „Graveur" schrieb, genügt, sie als die fast mechanische Auslösung einer Seelenwandlung zu benutzen. So enthält ja das erste Kapitel im „Graveur" in der Tat, so lebensvoll und wahr es auch an sich ist, doch für die Komposition des Ganzen nur den vielleicht auch auf andre Weise zu ermöglichenden Anlaß der Verschiebung eines Seelengefüges; der Bruder des Graveurs schwindet uns aus den Augen. Meicke aber, den Hund, sehen wir bis zuletzt. Wir sehen seine borstigen Haare, seine plumpe Schnauze, wir hören seine Krallen knackend auf die Steine schlagen. Und wie im Graveur der zischend singende Ton der brennenden Vase uns selbst in die Seele schneidet, so erfaßt uns, wenn Marx, um die Frauen in Schach zu halten, den Hund bellen läßt: „Wie sprecht der Hund, Meicke —", das Grausen vor der Kreatur. Der Hund ist zu wirklich, als daß er uns als Symbol erscheinen könnte. Der Blick des Dichters ist mächtiger geworden, er sieht noch weniger Zufall, noch mehr Schicksal. Aufs Tiefsinnigste verknüpft sind die Geschicke der drei Menschen und des Hundes, in Hebungen und Senkungen sich gegenseitig bestimmend. Und wenn die äußere Komposition im

„Graveur", wegen der größeren Einfachheit des Themas, übersichtlicher ist, so ist in „Meicke" die innere Komposition in ihrer größeren Mannigfaltigkeit schöner und weiser.

„Der Graveur" ist mehr Untersuchung, „Meicke der Teufel" mehr Dichtung. Ein einzelnes exakt geprüftes Schicksal dort, hier Menschen und zwar Stehrsche Menschen. Denn sie sind von besondrer Art. Niemals ist ein Säemann mit so großartigem Schritt über den Acker gegangen, wie ein Säemann Millets; niemals hat ein Bauernweib in so erhabener Trauer dagesessen, wie auf Bildern Segantinis. In den Werken dieser Künstler spricht sich die eigne große Seele aus, und durch ein Wunder sind doch ihre Gestalten wahr. Von der Art dieser Geister ist Stehr, und von der Art ihres Realismus ist der seine.

Wenn dieser große Dichter kein Publikum in Deutschland finden wird, so wird er es in Rußland finden; so wie Hauptmann dort die meisten seiner ernsten und reinen Verehrer hat.

# Meta Konegen

Stehr behandelt in der Meta Konegen mehr ein typisches, als ein individuelles Schicksal, und mehr ein symbolisches als ein typisches. Er ist tief in das Geheimnis des Weibes eingedrungen; und was er dort in den Untergründen und Abgründen der Seele fand, lehrte ihn, daß die Ehe nicht durch Zufall zur Tragödie für die Frau wird: die Natur selbst schuf diese Tragödie, — und sie schafft mit ihr. Die Frau, je ächter sie Weib ist, will den ächtesten Mann; der Mann, je ächter er ist, will ein Werk. So gehen beide nur den Anfang ihres Weges gemeinsam, sich aneinander haltend und Auge in Auge; aber dann fliegt der Sinn, fliegt die Seele des Mannes seinen Schritten voraus, die Frau bleibt den halben Schritt zurück und trägt mit beiden Händen seine eine, oft lässig überlassene, an ihrem Herzen.

Er sieht sich um, das ist die Stunde des Glücks; ihre Augen aber ruhen immer auf ihm, und der unerwiderte Blick schwankt in Sehnsucht, Groll und Schmerz und Trotz, in Verachtung und demütiger Trauer.

Der Professor Konegen ist ein schwacher Mann, das ist ein heftiger Mann, und er reißt seine Hand ganz los. Er ist ein Gelehrter, ein Spintisierer, ein Volksbeglücker

und kann nicht gehen, — so will er fliegen. Er ist ein schwacher Mann, das heißt ein tyrannischer; so will er, daß sein Weib mit ihm fliege nach einem wunderlichen Stern seraphischer, dem Leiblichen entfremdeter Gewöhnung.

Der Mann denkt selten daran, daß der Respekt, den die Frau seinem Tun und Treiben entgegenbringt, mit einem tiefinnerlichen Befremden gemischt ist, mit einer freudigen Nachsicht, wie man dem Spiel von Kindern zuschaut. So anders ist die Welt in beiden Köpfen gemalt wie in zwei Augenpaaren, von denen das eine kein Blaues, das andre kein Rotes sieht. Der Gegensatz wird umgeschmolzen, und dieses nennen die Menschen Liebe. Sie ist ein feuriges Element, aus den Sinnen brechend und den Sinnen verhaftet. Meta Konegen darbt in ihren Sinnen, und das ist für sie: in ihrer Seele. Sie hat keine Seele, die ohne Sinne leben könnte, und keine Sinne, die ohne seelenhafte Durchsüßung Ruhe und Unruhe fänden; beides ist eines. Sie ist so ganz Weib, daß sie nur schwach zur Persönlichkeit entfaltet ist. Stehr führt dieses Unpersönliche und dabei Seelische in ihr mit einer zarten, schonenden Hand. Sie liebt gar nicht eigentlich diesen Joseph Konegen, Professor, Gutsbesitzerssohn und Gelehrten; sie liebt ihren Ehemann. Aber das Persönliche allein ist es, was gegen die Grundfeindseligkeit der Natur siegreich bleibt. Das Persönliche, wie immer es zustande komme, durch Bildung, soziale Bedingungen, Konventionen, treibt den Kampf der Menschen nach außen, ins Sicht-

bare, ins Äußerliche, und macht ihn zur Luft und Kraft. Meta Konegen alſo kann nur leiden, und ſo muß ſie fallen. Die Verwirrung und die Hilfloſigkeit drängen ſie einem jungen Menſchen in die Arme, der ſeeliſchen Zauber in der Liebe nur ſpürt vor dem Genuß und als Mittel der Verführung. Als ſie erkennt, daß ſie einen ſchnöden Genuß ſtatt der Liebe verſchenkt hat, zerbricht ihr Seelengefüge, und ſie muß ſterben.

Wenn dieſer Liebhaber kein Lümmel wäre, — man könnte ſich denken, daß dann ihr Schickſal denſelben Ausgang nehmen würde auf einem andern, feineren Wege. Das jahrelange Darben hat die Sehnſucht ihrer Sinne bis zu einem Taumel getrieben, in welchem ſie die Stimme ihrer Inſtinkte nicht mehr oder falſch hört. Die erſte Hingabe, die erſte Beruhigung würde, es wäre möglich, den Taumel von ihr nehmen; die Linien des Lebens würden für ſie ihre realen Verhältniſſe zurückgewinnen, und drei Menſchen würden Wille gegen Wille im Kampfe ſtehen.

Stehrs Führung bringt nicht die Situation des Kampfes. Seine theatraliſche Erfindung iſt allzuſichtlich aus dem Zweck geboren, ſtatt aus dem Grunde; ſie iſt nur ſcheinbar polyphon. Er hat nur ſcheinbar ein Drama geſchaffen. Drama iſt in Stehrs Werken zum erſtenmal urſprünglich im „begrabenen Gott“; bis dahin waltet eine monographiſche Form, ſie iſt in der Meta Konegen unverkennbar. Stehr iſt auch in dieſem Werk der große Geſtalter und Seelenkenner; ſeine viſionenſtarke Phantaſie läßt ihn den Raum der Bühne klar überſehen; es

ist nicht wahr, daß das Drama an technischen Ungeschicklichkeiten versagte. Es versagte vor dem Publikum aus gleichgültigen Gründen äußerer Art; aber es versagte vor dem Dichter, weil er das Gesetz der besonderen Form nicht erkannte und es verletzte.

Ein dichterischer Stoff ist ein Lebenskomplex aus vielen Einzelheiten. Die Form des Kunstwerkes gibt, ganz einfach empirisch angesehen, zumindest, eine Methode an, aus den tausend Lebenseinzelheiten die hundert auszuwählen, die das Kunstwerk machen. Stehrs Wille war es, die Seele eines Weibes zu analysieren; aber die Bühne will nicht analysieren. Was auf der Bühne ist, ist zum Sehen da, ist ein Spiel zum Schauen. Von dem Augenblick, da Äschylus den zweiten Schauspieler einführte, war das Wesen des Dramas als eines nach außen gerichteten, sichtbaren Kampfes bestimmt. Die unpersönliche Seele spricht zu keiner andern, nicht einmal zu sich selbst; so die der Pflanze, die des Jünglings, und so die dieses Weibes Meta Konegen mit dem pflanzenhaft dumpfen, reinen Geschlecht. In solchen Seelen ist Gesang, nicht Sprache. Aber den zweiten Schauspieler einführen, bedeutete: die Seelen zum Dialog zwingen, sie zu Personen verengen und hämmern, und das Drama schaffen gegen den Geist der Musik.

# Oskar Loerkes Gedichte

„Ist doch, rufen sie vermessen, nichts im Werke, nichts getan; und das Große reift indessen still heran. Es erscheint nun; niemand sieht es, niemand hört es im Geschrei: mit bescheid'ner Trauer zieht es still vorbei." Wie schön sind diese Verse (von Feuchtersleben), wie resigniert, und wie wahr! Nur gerade, daß sie wahr sind, heute wie immer, wird heute wie immer geleugnet werden. Werden doch, heute wie immer — nach einem Scherz Lichtenbergs — in kleinen hölzernen Kapellchen, die man die Tempel des Ruhmes nennt, so viele Nägel für neue Bilder eingeschlagen, daß man von dem ewigen Gehämmer sein eignes Wort nicht versteht! Und sehr bereit sind wir, jede Kühnheit schnellstens zu verehren (um sie durch Verehrung unschädlich zu machen), jede Extravaganz zu probieren und uns auch das noch gefallen zu lassen, was darauf aus ist, uns im Innersten zu kränken, zu verhöhnen und zu entwürdigen. Aber diese Bereitschaft zu jedem Abenteuer schützt die Gegenwart nicht davor, zerstreut und unachtsam zu sein, wenn

ihr eine Erscheinung begegnet, die ihr weder schmeichelt noch trotzt, sondern, aus dem Schweigen der Tiefe geboren, nur immer ihr eignes Gesetz erfüllt.

An Beispielen für diese Anklage — die keine Klage ist — fehlt es wahrhaftig nicht; und eines, ein Buch vom ersten Rang, das in dieser Zeit eines ständig wachsenden Lesehungers so gut wie unbeachtet geblieben ist, die Gedichte von Oskar Loerke*, greife ich heraus, obgleich ich in einem besondern, persönlichen Verhältnis dazu stehe. Obgleich? Es schadet nichts, wenn irgendwer meinte: weil.

In den eingangs zitierten Versen ist nicht von dem beliebig Talentvollen und Interessanten gesprochen, sondern von dem Großen, — ein Wort, das leichtsinnig anzuwenden, doch gar zu leichtsinnig wäre. Was ist Großes an lyrischen Gedichten? Daß sie eine neue Welt, eine Welt neu aussprechen, in einer rhythmischen, tönenden Heiligung. Nichts Geringeres ist von diesen Gedichten Loerkes zu sagen; um es aber auch andre glauben zu machen, was bleibt übrig, als daß sie den Dichter selbst hören und daß sie wissen, was sie hören?

## Strom

Du rinnst wie melodische Zeit, entrückst mich den Zeiten,
Fern schlafen mir Fuß und Hand, sie schlafen an meinem Phantom.
Doch die Seele wächst hinab, beginnt schon zu gleiten,

* Verlag S. Fischer, Berlin 1916.

Zu fahren, zu tragen — und nun ist sie der Strom,
Beginnt schon im Grundsand, im grauen,
Zu tasten mit schwebend gedrängtem Gewicht,
Beginnt schon die Ufer, die auf sie schauen,
Spiegelnd zu haben und weiß es nicht.

In mir werden Eschen mit langen Haaren,
Voll mönchischer Windlitanei,
Und Felder mit Rindern, die sich paaren,
Und balzender Vögel Geschrei.
Und über Gehöft, Wiese, Baum
Ist viel hoher Raum;
Fische und Wasserratten und Lurche
Ziehn, seine Träume, durch ihn hin —.
So rausch ich in wärmender Erdenfurche,
Ich spüre schon fast, daß ich bin:

Wie messe ich, ohne zu messen, den Flug der Tauben,
So hoch und tief er blitzt, so tief und hoch mir ein!
Alles ist an ein Jenseits nur Glauben,
Und Du ist Ich, gewiß und rein.

Zuletzt steigen Nebel- und Wolkenzinnen
In mir auf wie die göttliche Kaiserpfalz.
Ich ahne, die Ewigkeit will beginnen
Mit einem Duft von Salz.

Vielleicht erfährt mancher beim ersten Lesen des Gedichtes eine eigentümliche, nicht unangenehme Befangenheit an sich, ein Nichtganzverstehen, worin sich doch kein Gelüste regt, zu kritisieren und abzuwehren: Der Sinn, der die

Einzelheiten vor sich hinschweben sieht und sie noch nicht erfaßt, fühlt sich dabei schon über sie durch das Ganze melodisch weit hinausgehoben — ein zarter Widerstreit, der mancher ächten Lyrik Geheimnis ist. Das Mißtrauen, durch Wortschälle betrogen zu sein, kommt nicht auf, denn zu kräftig und sinnlich ist jeder einzelne Ausdruck, als daß er löge, glänzt von einer feuchten Frische und ist bei aller Originalität immer natürlich. Und folgt man beim zweiten Lesen dann Wort für Wort, nimmt alles buchstäblich, jedes Bild genau, so findet man, wie genau der Dichter es genommen hat. Und mit welcher genialen Konzentration! Kein Beschreiber von Seelenzuständen, sondern ein Offenbarer! Wer je die zwei ersten Zeilen des Gedichts erlebt hat, auf einer Wiese liegend, sei es einem Strom oder dem Himmelsozean grenzenlos hingegeben, und die Unruhe und Not verspürt hat, seiner gestaltlosen, gestaltwollenden Seligkeit inne zu werden, der kann nicht anders, als in einem süßen Schreck des Wiedererkennens das Unendliche in zwei Zeilen gebannt sehen. Dabei erstarrt dem Dichter nichts zum Epigramm, nichts zur Plastik. So exakt — wenn dieses Wort nicht zu dürftig wäre — der Ausdruck auch ist, so sprengt er doch nicht die Melodie. Die Form ist nicht das bloße, wenn auch ziervolle Gefäß des Inhalts; sie ist der Inhalt selbst, in seiner ersten Traumgeburt vor der körperlichen. Wie der Strom von weitem her kommt, die Seele entführt und in sich zieht, in Wirbeln zerspalten wird, sich vor dem Himmelsgedanken ausbreitet und endlich seiner Ewigkeit, dem Meere, entgegenwallt:

das lebt, wie als Phantasievorgang mittelbar und außerhalb unser, so unmittelbar in uns als Rhythmus; eine Einheit von Form und Inhalt, die in der Musik als wesentlich jedem geläufig, in der Malerei fast zur Phrase geworden und in der Poesie das seltenste Ding ist.

Jedes Geisteswerk, das wir als schön und ächt erkennen, ist neu: dennoch gilt dieses Wort „neu" für Loerke noch in einer speziellen Bedeutung. Ein neues Weltgefühl ist in ihm, das den Menschen und die Natur ahnungsvoll, seelenvoll ineinander verschmilzt. Die Natur ist bei ihm nicht mehr der stimmunggebende Hintergrund oder die Szenerie für den empfindenden Menschen; der Mensch nicht die Staffage in ihr. Auch das zartere, tiefere Verhältnis, daß die Landschaft „ein Seelenzustand", Symbol und Gefühl sei, spricht noch nicht das Mysterium der schönsten dieser Gedichte aus. In ihnen sieht nicht ein Mensch in die Natur und schafft sie durch die Herrscherkraft des Sehens zur Gestalt; sondern sie auch sieht zugleich auf ihn und schafft ihn, durch ihren geheimnisvollen Blick. Der Mensch wird selbst zur Natur; steht ganz in ihrem Atem und Schicksal; ist nicht gegensätzig zu ihr und ist kein Teil von ihr: sie sind eines und dasselbe, und zwar nicht gleichnisweise oder in einem pantheistischen Sinn, sondern in einem wunderbar wirklichen. Es ist, als ob ein Auge aus Überwolkenhöhe auf den Menschen und seinen irdischen Garten hinuntersähe, ohne daß sie klein vor ihm werden: dort unten führen sie ihr schönes, rätselhaftes, schwermütig-seliges Dasein und wissen voneinander Unwißbares.

Der Dichter aus einer solchen Vision, — was könnte in ihm noch vom Instinkt des Raubtiers sein?! Melancholia, wie Dürer sie geschaut hat, die schwergeflügelte, hält Rast bei ihm; Bach spielt die Orgel; und Bruckners Symphonie, glorreicher Sieg ohne Feind, ist das tönende Licht seines Himmels. Es ist nichts Jenseitiges, Untergangssüchtiges in ihm; die Unerschöpflichkeit der Liebe hält ihn an der Erde fest. „Denn ich glaube, noch die Toten quält das Leben durch Äonen; um es jemals zu vergessen, war es einmal doch zu süß." Er wandert durchs Morgenland, und arabische Märchenerzähler, Heiligengräber und Wüstengewitter werden ihm kund; nicht fremder, nicht vertrauter als Berliner Straßen im Regen oder eine westliche Stadt im Abendstaub. Er fährt über das Meer, und seine Seele wird zu einer der Möwen, die zwischen Himmel und gespiegeltem Himmel taumeln. Er nimmt Abschied von Capri in Versen, aus denen Hölderlins edle Stimme brüderlich aufklingt.

So bizarr auf den ersten Blick seine Phantasie zuweilen erscheint, so überraschend sein Wort und Reim, immer stammen sie aus der Wahrheit und Kraft eines sterneneinsamen Herzens. Seine Kunst, groß wie sie ist, vom Erhabenen bis zum Grotesken reichend, bewahrt keinerlei Selbstsucht; der Strom des Gefühls nimmt sie hin. Was ist die Schwermut eines solchen Geistes? Nur eine Tapferkeit mehr auf dieser Welt. Und was ist Zeit? Daß Petrus Forschegrund in die „gleiche Kerze" schaut, und „dennoch flossen hundert Jahr in Bächen und in Strömen unterm Himmelsjoch". Und was ist

Gott? Vor einem in irdischer Pracht entfalteten Baum weiß es der Dichter und redet ihn an, den unbekannten Gott:

„Du bist nicht in der Krone,
Doch du zirkst
Den Raum der Krone um den Schaft:

Du bist nicht auszusprechen,
Doch du wirkst,
Dich auszusprechen, in uns eine Kraft."

# Zum Tode Liliencrons

In diesem Sommer (1909) waren es fünfzehn Jahre, daß ich einen Brief an Liliencron schrieb; er hat ihn nie in die Hände bekommen. Ich lebte auf dem Lande, war jünger, als es die Polizei erlaubt, und hatte nur in verwegenen Träumen einen wirklichen, lebendigen, deutschen Dichter Aug' in Auge vor mir gehabt. In dieser Verfassung schreibt man wohl verehrten Männern zu ihrem fünfzigsten Geburtstag allerlei Ungeschicktes; aber ich hatte die Naivität obenein, meinen Glückwunsch an den Baron Detlev von Liliencron auf Schloß Poggfred bei Hamburg zu richten. Ungefähr drei Wochen mochten vergangen sein, als ich den Brief zurückbekam, mit vielen Vermerken der Post, aus denen ich zu meiner Beschämung erfuhr, daß ein Schloß Poggfred bei Hamburg nicht aufzufinden und der Adressat also nicht zu ermitteln wäre. Zugegeben, daß Schloß Poggfred keine postalisch genaue Ortsbezeichnung ist und daß wir uns über das Domizil von Dichtern besser aus dem Kürschner als aus ihren Büchern unterrichten. Aber man erinnere sich auch,

daß es sich um einen fünfzigsten Geburtstag handelte. Und obwohl Liliencron ein Spätblüher war und erst als hoher Dreißiger sein erstes Gedichtbuch herausgegeben hatte, so war das Buch doch damals schon älter als ein Jahrzehnt, und dieser Erstling waren die Adjutantenritte gewesen, mit ihrem Sturm von Frische, Kraft und Volkstümlichkeit. Zürnen wir der deutschen Post nicht länger; zehn Jahre später hätte man nach Deutschland, vielleicht sogar nach Hamburg adressieren können, und der Brief wäre doch angekommen.

Ist es nicht ein Widerspruch in sich selbst, einen Dichter volkstümlich zu nennen, der bei seinem fünfzigsten Geburtstage nicht aufzufinden war? Vielleicht ist es in unserm lieben Vaterlande in ungewöhnlich hohem Maße kein Widerspruch. Aus der Generation, die gegen Ende der achtziger Jahre jung war, konnte mehr als einer die Adjutantenritte auswendig; jedoch diese Generation hat ihren Anschluß an das Volk und ihren Einfluß auf seine Geschichte bei weitem nicht so durchgesetzt, wie sie einmal gehofft hatte. Liliencrons Volkstümlichkeit aber ist zu wesentlich, als daß sie von der Extensität seiner Wirkung könnte abhängig gemacht werden; ja, er ist der einzige volkstümliche Dichter unsrer Zeit gewesen in einem ursprünglicheren Sinn, als daß ein hoher Grad von Vortrefflichkeit dem Volke einen Mann des Geistes aufzwingt. Das Volk war nicht bloß der Gegenstand seiner Dichtung; nicht bloß wußte er die Töne zu meistern, in denen man das Volk selbst dichten glaubt; sondern aus seinen Versen trat eine Dichtergestalt ganz so her-

aus, wie das Volk sich einen Dichter vorstellt. Zugleich ein Sänger und ein Held; Volker mit der Fiedel und mit dem Schwert; Walther von der Vogelweide in Schulden, und Walther mit übereinandergeschlagenen Beinen dasitzend und der Weissagung des Wassers lauschend; Robert Burns, die ländlichen Schönen küssend, und Robert Burns, von den vornehmen Damen der Hauptstadt hofiert. Die Poesie, der Krieg und nicht zuletzt die Liebe, alles ein kurzer Prozeß, zuweilen tödlich, immer einfach, wie Milch, Blut, Eisen; alles dem Wort entronnen und zum Lied, zum sangbaren, zum fast sangbaren Lied geworden.

So volkstümlich war Liliencron. Oder vielmehr, es ist fast unbegreiflich, daß er der Welt nicht in dieser Weise volkstümlich erschien. Ahnt sie mehr, oder hört sie heller, als wir glauben? Spürt sie vielleicht die besondere, abweisende Aristokratie eines solchen volkstümlichen Helden, und schaudert sie vor dem acherontischen Frösteln, das sie unter seiner Heiterkeit wittert? Es ist sehr schwer, die sehr einfachen Gestalten zu fassen. Plato bedurfte eines großen Aufwandes von Umwegen, um des Sokrates habhaft zu werden; und vielleicht aus demselben Grunde hatte einst Johannes so viel Philosophie nötig, als er von seinem unbegreiflich einfachen Meister Kunde geben wollte. Nur daß man darum nicht glauben darf, es werde zu den einfachen Gestalten etwas hinzugedichtet, wenn sie auf diese Weise vielfach gedeutet werden. Sondern es ist auch in ihnen alles Gegensätzige der Menschennatur enthalten; aber freilich zu einem

Grade von Einheit getrieben, den die Sprache nicht zu fassen vermag. Von dem heiteren Liliencron schreibt mir Richard Dehmel, indem er sich auf einen gemeinsamen Bekannten bezieht: „ein solcher kummervoll Unbekümmerter war auch unser Freiherr von Gottes Gnaden," — und fügt hinzu: „nur daß er überdies noch ein Unverkümmerter war, der die Kraft des befreienden Lachens hatte. Was Nietzsche gern sein wollte, ist er gewesen! Der Dichter des Lebens- und Todesmutes! für unser Volk von Menschheits Gnaden! Das wird erst jetzt all denen ganz deutlich werden, die durch die Dichtung bloß mit den Scheuklappen des Kunstverstandes zu schleichen vermögen. Und übrigens auch den Ahnungslosen, die den Dichter überhaupt erst begreifen, wenn er ‚unsterblich' geworden ist."

Da er nun „unsterblich" geworden ist, wird er nun auch volkstümlich werden? Denn wenn wir genauer zusehen, so finden wir, daß auch des Volkes Begriffe von Soldatentum, Poesie und Liebe nur scheinbar so einfach sind; nur scheinbar sieht der Skeptiker sie reicher und richtiger. Ich weiß nicht, ob Raffael schöner ist als Franz Hals; aber natürlicher erscheint er mir ohne Zweifel, wofern ich nur den Menschen als eine Tatsache von dreihundert Jahren, und nicht als eine solche von dreißig Jahren verstehe. Und so weiß wohl auch das Volk, das viele Generationen von uns in sein Bewußtsein geschlungen hat, daß die Liebe, der Krieg, die Poesie und der Tod einfache Dinge und der Mensch ein tapferes Tier ist. Liliencron ist in demselben Jahre wie Nietzsche geboren; er wurde

zur Erde zurückerstattet an dem Tage, an welchem ein tapferer Mensch, Blériot, zwischen zwei Ländern und zwischen zwei Meeren die tiefste, ungeheuerste Einsamkeit fühlen durfte, die jemals einem Menschen zuteil wurde...

# Emil Gött

## Ein Blatt der Erinnerung

> Mein Leben glich bis heute einer Schachpartie, die ich mit einem plumpen Gegner spielte. Keinen Zug konnte ich tun, ohne daß er mir wegnahm, was er mir nehmen konnte — ohne eigenen Plan und ohne einen solchen bei mir zu erkennen. Und mir, dem es nicht auf das Gewinnen, sondern auf den schwermütigen Reiz des feinen Spiels ankam, war es nicht möglich, auf seine Spielart einzugehen; ich ließ ihm seine Figuren, und nahm sie im selben Grade weniger, als ich sie bequem schlagen konnte. Er aber hüpfte raublustig in meinem Spiel umher, auf meine Art bauend, und sie für unbegreifliche Dummheiten haltend. So konnte ich keine Partie gewinnen, und zornig stieß ich mehr als einmal das Brett um.
>
> (Gesammelte Werke, Bd. 1, Seite 131.*)

Im Frühling werden es drei Jahre sein, daß Emil Gött starb, nicht weit über die Vierzig gekommen in seinem mühevollen Leben. Dieses Mal hatte sein Gegner, sein alter, plumper Gegner in der Partie, das Brett umgestoßen.

Es wurde ihm die Ehre zuteil, daß der Tod ihm nicht die übliche kurze Auferstehung für eine ewige Vergessenheit bereitete; die münzende und die gemünzte Öffentlichkeit hatten dafür zu wenig von ihm gewußt. Erst jetzt wird das Schweigen um ihn gebrochen, und es soll er-

* J. C. H. Beckſche Verlagsbuchhandlung, München, 1911.

probt werden, ob Gött einer von den großen Posthumen ist, ein nach seinem eigenen Tode Geborener, der, befreit von der Zersplitterung seiner Kräfte durch ein feindliches Geschick, noch einmal auf seinen Raub und seinen Sieg ausgeht. Professor Roman Woerner, dessen Freundschaft und Teilnahme Götts letztes Jahr mit neuer Hoffnung und neuer Zuversicht erhellten, hat das Werk Götts gesammelt und herausgegeben und dazu eine Darstellung seines Lebens gefügt, die in ihrer reinen, liebevollen Klarheit uns ein Schicksal nahe bringt, das ergreifend wie wenige ist.

Da liegen nun die drei schmucken Bände, in denen so viel Unruhe zur Ruhe gekommen ist; die Dramen, die von einem nie befriedigten Formwillen durch ihre verschiedenen Fassungen getrieben wurden; Gedichte, die immer unterwegs und auf der Suche nach einem bestimmten lebendigen Herzen zu sein scheinen; Aphorismen, die noch ihren Zusammenhang mit den rastlosen Auseinandersetzungen umfangreicher Tagebücher ahnen lassen. Wer aber an Woerners Hand dem Hügel-auf und -ab in Götts Leben folgt und damit die Werke vergleicht, der vermutet bald, daß die drei Bände ihren Mann nur erst versprechen. Denn dieser Mann war repräsentativer, als es seine Werke sind. Seine Tagebücher werden wegen ihrer rousseauischen Offenheiten noch lange, von der Freiburger Universität gehütet, verborgen bleiben müssen; aber wenn es möglich sein wird, wie zu hoffen steht, wenigstens einen Teil seiner Briefe an die Öffentlichkeit zu bringen, so werden wir um einen ganz eigen-

tümlichen Charakter reicher sein, in dessen Mischung aus Ursprünglichkeit und Neuerungssucht, Festigkeit und Verlorenheit, Grazie und Moral, Fähigkeit und Unfähigkeit zum Handeln, verstrickter Liebe zum Tag und Wille zur Zukunft, sich die Zeit eines ihrer gültigsten Abbilder geschaffen hat.

Ich kannte ihn und habe den Winter 1902 zu 1903 in häufigem und herzlichem Verkehr mit ihm verbracht. Ich hatte ihn bei einem Freunde getroffen, wo es mit noch einigen andern Säften einen so belebten Abend gab, daß Gött sich recht zu Hause fühlte. Er selbst fiel dem ersten Blick durch den hoch- und breitgestirnten, mit dichtem Haar und Bart rötlich schimmernden Kopf auf, in dem die Augen braun, von einem tiefen, durch große Kurzsichtigkeit noch schwankend vertieften Glanze saßen. Wenn er sprach, entstand leicht im Anfang beim Zuhörer eine Verlegenheit, so stockend und zäh war seine Rede und so umständlich, weit ausholend seine Erzählung; aber es dauerte nicht lange, dann wurden diese Fehler zu Vorzügen, indem sie seinen Darstellungen eine mit Bewußtsein und Kunst gehandhabte Detailliertheit verschafften. Die Umständlichkeit rückte vom Erzähler weg ins Objekt und erschien unversehens als Reichtum und Eindringlichkeit. Seine leidenschaftliche Geistigkeit, ein Hartbohrer von Intellekt, war unverkennbar und wurde durch einen Hauch von Rustikalität, der über der Erscheinung lag, nicht beschattet. Seine Gestalt wirkte untersetzt, seine Bewegungen waren entschieden, nicht ohne Anmut, aber ohne Fluß; man merkte,

daß nicht nur der Sport, sondern auch die wirkliche Arbeit an diesem Körper gehämmert hatte. So unbefangen seine Gegenwart nahm und gab, so war doch etwas Fremdes, Unauflösbares um ihn, und auf dem Heimweg fragte man sich, wer das sei, von dem der eine wußte, daß vor Jahren das königliche Schauspielhaus eines seiner Dramen gespielt hatte, und ein andrer, daß er als eine Art Landwirt, halb einsiedlerisch, halb wirkend, irgendwo im Badischen auf einem kleinen Besitztum hause. Ein paar Tage darauf bekam ich auf diese Frage eine Antwort, die doch auch keine war. Es war an dem Abend zufällig erwähnt worden, daß in der Woche meine Frau Geburtstag habe; und unerwartet stellte Gött sich dazu ein, mit einem Geschenk: einem Brot und einer Tüte mit Äpfeln. Das war Gött. Man mochte wohl einen Augenblick stutzen, von allen antiken Göttern längst verlassen, wie man ist, und denken: durch die Löcher deines Mantels —, aber es war doch Gött, ganz und gar. Er hatte ein Recht dazu, so zu schenken; obwohl auch er wußte, daß es poetisch ist, so zu schenken.

Es war nichts von Pose in ihm; und doch stellte er sich dar. Er war ganz und gar davon durchdrungen, daß der Mensch keine vornehmere Aufgabe habe, als sich selbst. Es ist der gefährlichste aller Irrtümer. Was hat dieser Mann nicht Zeit seines Lebens an sich gefeilt und geformt, gezürnt und geschmeichelt! Er ließ sich nicht gehen; er war wie ein Baum, der mit allen seinen Ästen, Zweigen, Blättern und Blüten Wurzel sein wollte. Man kann ja keinen Menschen erklären; aber

vielleicht darf man sagen, daß Gött seine Kräfte nicht in so viele Beschäftigungen und Ansätze zersplittert haben würde, wie er tat, wenn er nicht an seinem Geschäft vornehmlich sich, seine Kraft, seinen Wert, sein Wesen hätte erproben wollen. Sich zu streng nehmen, heißt oft, sich zu wichtig nehmen. Indem Gött sich fortwährend prüfte, löste er alles, was schlecht und böse in ihm war, auf, es verlor seine Kraft, und in seiner Seele blieb als Feind nur das Verkehrte, gegen das zu kämpfen keine Kraft bildet. Er war ein großer Dialektiker, wovon die Folge war, daß er jeden seiner Zustände eher rechtfertigte als beurteilte; wovon die weitere Folge war, daß seine Offenheit seine Verhältnisse den teilnehmenden Freunden mehr verbarg als enthüllte. Der Künstler in ihm, der jeden Satz, jeden Brief zu einer Aufgabe und Verantwortlichkeit machte, ließ ihn seine Gefahren wie seine Hoffnungen so klar sehen und so gesetzmäßig darstellen, daß sie als solche fast aufgehoben wurden und keine rechte Wirklichkeit behielten. Gött ist ein Beispiel dafür, wie zerstörend eine Künstlerschaft sein kann, die nicht zur Monomanie wird. Als Denker wurde er durch sie in ewiges Scheinwachstum verwirrt. Er überredete sich leicht und war leicht überredbar. Es war zum Beispiel eigentümlich zu sehen, wie dieser Mann, der von Blut und Geist eigentlich ein Frauenlob war, durch das Buch Weiningers bewegt wurde. Er widerstand den Argumenten nicht; er nahm die Erkenntnisse und glaubte sie anders werten zu können, ohne zu bedenken, daß gewisse Erkenntnisse ihrer Natur nach gar nichts anderes sind

als Wertungen. Ähnlich war es ihm schon vorher mit Nietzsche ergangen, und es sind die schwächsten der von Woerner mitgeteilten Tagebuchnotizen, die sich auf Nietzsche beziehen. Gött hat von der durchwühlenden, umzeugenden Gewalt Nietzsches vielleicht die stärkste, weil am meisten ins nackte, wahre Leben empfundene Wirkung erlitten. Seine Befreiung von dieser Besessenheit ist jedoch ohne Bedeutung, weil sie in jedem Fall die Fragestellung des Gegners annimmt, der Wert eines Denkers aber im Aufstellen der Prämissen, nicht in der Konklusion liegt.

Was einer für Prämissen aufstellt, dazu führt ihn, darin offenbart sich sein Schicksal. Familie, Landschaft, Zeit, Erziehung, es hilft wenig diese Kategorieen aufzustellen, immer bleibt doch die dunkle Macht, die in der Persönlichkeit, der Einmaligkeit des Menschen ihre Geheimschrift schreibt. In Götts Familie ist intellektuelle Begabung vielfach zerstreut; seine Mutter, eine einfache Frau, hat noch im Alter begonnen, Erzählungen in die Kalender ihrer Heimat zu schreiben; Götts Landschaft ist die des Schwarzwaldes, der Rheinebene, des Blickes auf die Vogesen, er ist am Kaiserstuhl geboren und bei Freiburg gestorben. Seine Zeit war die der Enttäuschung über den inneren Niedergang des deutschen Volkes nach der Gründung des Reiches und der Regungen gegen diesen Niedergang, sowohl in der sozialistischen Bekämpfung der bürgerlichen Gewinnsucht als in Nietzsche. Seine Erziehung war von seiten der Eltern nicht besser, nicht schlechter, als es sein konnte, aber die

Schule zählte zu den feindlichen Mächten. Mit Recht macht Woerner darauf aufmerksam, daß gerade in den siebziger und achtziger Jahren Kleinlichkeit, Unverstand und Philistertum in der Schule die Zuchtrute schwangen. Indessen hilft alles dieses und vieles andre zusammengenommen nicht dazu, zu erklären, wer Emil Gött war, in welchem der Künstler und der arbeitende Helfer einander ständig aufmunterten und ständig hinderten. Es hätte zwischen den beiden zum Frieden nur dann kommen können, wenn der eine dem andern den Fuß auf den Nacken gesetzt hätte. Aber das erreichte er nicht, und sein Leben verzehrte sich. Es kann dem Menschen alles zur Schuld werden, auch die Menschenliebe. Gött hatte einen Drang zu helfen und für andre zu sorgen, der wie ein Dämon, und zwar wie ein recht schadenfroher, in ihm wirkte. Er war zudem ein Bastler mit allerlei Geräten. In jenem Berliner Winter pflegte er in seiner Tasche ein winziges hölzernes Modell einer neuen Art, ohne Mörtel, mit von ihm erfundener Verschränkung eigens dazu geformter Steine, zu bauen. Er hat sehr oft etwas erfunden, heute einen Militärstiefel, dessen Vorzug, eine Vereinigung von „glattem Schlupf" und festem Halt er zu rühmen wußte, ein andermal einen Rucksack, der auch als Schlafzelt dienen konnte, und am Ende seines Lebens die Spinnbarkeit der Ramie, eines wilden Sinsters. Ehe das Gras wuchs, war das Pferd tot. Seine letzte Erfindung war seine beste, und irgendwer in Baden wird daran reich werden. Ich erinnere mich seiner Briefe aus der ersten Zeit der Erfindung;

schon sah er das Land von einem neuen Fleiße wimmeln, und verteilte Aufgaben, Pflichten und Ämter; es war da für mich, für meine Frau, für meine Schwestern, für jeden in Bedrängnis befindlichen Kameraden, Mann oder Weib gesorgt. Er war ein rechter Projektenmacher, und es erging ihm nach seinem eigenen Wort: Was du hast, hat auch dich — was du willst, fängt an zu befehlen. Er war fähig, einem Einbrecher in sein Haus nicht nur Unterschlupf zu gewähren, sondern ihn für die kalte Nacht auch noch mit einer Decke zu versehen. Er freute sich, um sein Obst bestohlen zu werden, weil er wußte, daß kein Diebstahl ihn so zu plündern vermochte, wie Bitte und Bettel es gekonnt hätten. Er verschenkte die Welt, ehe er sie besaß.

Er wollte zu viel, zu viel für einen Deutschen, zu viel für einen Menschen, der den Hammer immer erst machen mußte, mit dem er den Hammer machen wollte. Es ist leichter, Tolstois Tat zu tun — sich hinzugeben, aber indem man sicher ist, wofür, und die Genüsse des Lebens zu opfern, wenn man vor seinen Gefahren bewahrt bleibt — als diejenige Sötts, der ohne Religion, und statt ihrer nur von einem so starken wie vagen Idealismus geleitet, ohne Vermögen, ohne Monomanie des Talentes, ein ursprüngliches Leben führen wollte. Sött hatte nach dem Erfolg seines Dramas im Jahre 1894 ein Stück Land bei Zähringen gekauft und ein Haus gebaut, aber die Mittel hatten von vorn an nicht gereicht, und die Schulden fraßen ihn auf. Er saß dort, nach dem Worte von Emil Strauß, der ihn am besten gekannt

hat, fest, „wie eine vom Sturm gezerrte Gasflamme". Er konnte nicht mehr los, er konnte nur noch ausgeblasen werden. Grauenhaft war dieser Kampf eines Mannes, der das Recht hatte, sich als einen der heimlichen Fürsten seiner Zeit zu fühlen. Und doch, alles Bedeutende, was er zu schaffen, zu leisten, zu träumen und zu spielen hatte, wuchs aus diesem Kampf, seine Erfindungen, seine Unternehmungen, seine Dramen, seine Tagebücher. Einmal wollte er den Buren gegen die Engländer Kundschafterdienste anbieten, ein andermal sich dem Deutschen Kaiser persönlich zur Verfügung stellen, für irgendwas, wozu er zu brauchen wäre, dann wieder kam er nach Berlin und hörte Simmel zum Ausgleich seiner heimischen Nöte mit Sandgruben, Wirtschaft und Zinsterminen. Noch heute ist es mir schrecklich, zu denken, daß die Verschiedenartigkeit aller dieser Elemente, die umständliche Anmut, in der er jedes von ihnen, mit Gründen und Gegengründen, zu was Offiziellem machte, mich dazu verleitete, alles für nicht ganz ernst zu nehmen. Selbst als die ersten Nachrichten von seiner Krankheit kamen, nahm ich sie nicht ganz ernst; ja, als ich in Italien seinen Tod erfuhr, mischte sich in meinen Schrecken, so unsinnig es klingt, eine leise Ungeduld, als ob auch das nur so ein Einfall von ihm gewesen wäre, den er morgen selbst widerlegen würde. Und zu spät erkannte ich damals, wie ernst das alles immer gemeint war.

Auf der Rückreise besuchte ich sein Haus bei Zähringen an einem schwülen, gewittrigen Maitag, der besonders den Weg durch den lauen, weichen Wald zum Hause

empor anstrengend machte. Immer noch glaubte ich, im nächsten Augenblick würde Gött hinter einem Baumstamm hervortreten, und fühlte für den herzleidenden Mann, der sich nie schonte, die Gefahr, wenn er diesen Weg, den ich da machte, zu oft und zu schnell liefe. Das Haus stand unbewohnt und ganz verlassen da, eine Hintertür war offen, und wir traten in die Schlafkammer, die in Ordnung war mit dem sauber gemachten Bett, auf dessen Kopfkissen ein Lorbeerkranz lag. Die andern Türen waren verschlossen, und so gingen wir um das Haus herum und schauten in die Fenster. In einem Zimmer waren mitten auf den Dielen Hunderte von Briefen und Kuverts ausgeschüttet; in einem andern lag ein aufgeschlagenes Buch auf dem Tisch, eine kleine Vase mit trockenen Feldblumen stand daneben, und von der Decke hingen zwei Stricke mit einem Querholz bis in Mannesschulterhöhe herunter. Auf dieses Querholz hatte er sich mit den Armen gehängt, wenn seine Schmerzen ihm nicht erlaubten zu sitzen, noch zu liegen, und so hängend hatte er seine geist- und heiterkeitsvollen Briefe, die Szenen seines letzten Dramas diktiert und mit immer schenkender, immer bereitwilliger Teilnahme das Gespräch der Freunde ertragen und erwidert.

# HEAUTONTIMORUMENOS

Von Emil Sött habe ich das erste Mal erzählt, als Professor Roman Woerner seine Werke herausgab. Bei allem Respekt vor Sötts Dramen — deren eines, „Mauserung", uns das Deutsche Theater alle Jahre verspricht und alle Jahre vorenthält — war es von vornherein klar, daß die Bedeutung des unbekannt entschwundenen Mannes in geringerem Maße durch das, was er schuf, als durch das, was er lebte, litt und bezeugte, sich feststellen würde. Nun sind seine Tagebücher und Briefe* erschienen, gleichfalls von Woerners treuer, wiewohl vielleicht etwas zu vorsichtiger Hand redigiert — und die Überraschung, meine wenigstens, gleicht einem völligen Schrecken. Die Proben, die bisher bekannt gegeben waren, zeigen den tätigen, nicht den leidenden Denker; erst das ganze Bild ist der ganze Eindruck.

Welch ein Bild, und welch ein Eindruck! Niemand hat es leicht, und niemand kann sich's leicht machen, der mit sich und der Welt ins reine kommen will; Sött aber, nicht geruhig damit, ein Spiegel seines Erleidens zu sein, wie jeder geistige Mensch, stellte immer wieder noch einen

* Drei Bände. In der J. C. H. Beckschen Verlagsbuchhandlung, München 1914.

zweiten Spiegel vor den ersten, so daß das Leid oder doch seine verwirrend lähmende Gestalt in Wiederholungen endlos aufglühte. Das Tagebuch war ihm von einer Freundin geschenkt, und anfangs richtete er seine Aufzeichnungen an die Geberin; da ist alles — obenein in dem reinen, männlichen, zugleich unmittelbaren und klassisch entfernenden Stil, den er schrieb — nach außen gekehrt, vorwärts bewegt, fest, munter und im Genuß der Überlegenheit. Bald aber ändert er die Adresse und wird selbst der Empfänger seiner Erkenntnisse und Bekenntnisse, mit dem Resultat, daß er sie den Menschen als ein „warnendes Beispiel, ein Bild der Kläglichkeit, bis zu der Torheit und Schwäche auch einen Weisen und Starken bringen kann", zu hinterlassen habe.

Ich weiß keinen zweiten Fall einer ähnlichen systematischen, geisteskräftigen Selbstquälerei o h n e die Wollust, die der Begriff der Sünde hineinmischt. Denn seiner Selbstquälerei wich sein Selbstgefühl um keinen Grad. Er weiß und sagt von sich: „Ich habe früh meine Ungewöhnlichkeit erkannt, aber mich in der Richtung ihrer Kräftestrahlung getäuscht, wenn ich Goethe und Shakespeare nachtrachtete. Ich bin kein Dichter und leicht hinformender Denker wie sie; ich bin ein unglücklicher, tief fühlender und schwer ringender Geist, dessen Fruchtbarkeit im Handeln, in Lebens- und Kunstäußerungen erst noch zu kommen hätte, nach langsamer Entwicklung und Reife. Meine Blüte könnte ganz kurz sein, und dann hinein in die Verschlingerin Nacht. Wer kennt

sich selbst. Meine Hauptleistung ist bis jetzt die gewesen, mit meiner Veranlagung 39 Jahre alt zu werden, an Tod und Irrsinn vorbei." Der letzte Satz mag sich in der Formulierung von Nietzsche herleiten, er ist dennoch buchstäblich wahr, und um so erschütternder, als sich nicht nur der Tod, sondern auch der Irrsinn Gott als selbstgewählte Rettung mehr als einmal zu bieten schien.

Der Deutsche hat kein Talent zum Gewissen; genug, daß er schafft und wirkt. Gott aber, auch hierin gegen Grenzen anschäumend, erblickte früh seine Hauptgefahr in den „Ausschweifungen des Gewissens". Und in der Tat, er war außerstande, den seelischen Erscheinungen, Empfindungen, Geschlechtserregungen und -abregungen ihr notwendiges Automatisches zu belassen, ohne welches sie zerstören und in Unruhe zerstört werden. Das Tao der Weisheit, kein chinesisches, sondern ein menschhaftes Urgebot, war ihm versagt; er träufelte jedem, auch dem halb und ganz physischen Phänomen ein Quentchen Bewußtsein und Gewissen bei.

Fast ins Groteske steigert sich diese Anlage in dem alle seine Gewebe durchdringenden Verhältnis zu den Frauen. Er war in hervorragendem Maße, mit seinem eigenen Wort zu sprechen: gynäkotrop. Frauen, spirits und Wesen, waren immer um ihn und ließen seine Natur bis an den Rand der Ufer kochen und wirbeln, in Begehren und Hinnehmen, Abstoßen und Aburteilen, derb und seraphisch, gläubig und weiningerisch, niemals naiv. Alles wurde ihm irgendwie und irgendwann einmal zum Zweifel; nicht nur, ob er ein Weib an sich

schließen dürfe, sondern ob es überhaupt für den Mann Liebe geben könne und was sie wohl sei. Am besten, ich schreibe zwei Aufzeichnungen hier ab, als die Pole seiner erotischen Umfassung. Die erste, vom Jahre 1897: „Ich kann mir nicht helfen: beständig umschwebt mich jetzt das Bild des geliebten unbekannten und doch so gut gekannten (meinen Träumen!) Mädchens, der Gedanke an die Möglichkeit, doch einmal dieses irdische Jenseits betreten zu dürfen. Denn — das habe ich erkannt, weiß aber nicht und glaub' es auch nicht, daß es so bald ein andrer nacherkennen und empfinden wird, — es gibt ein Jenseits, und zwar schon hier, anscheinend mitten im Diesseits — — das wir erreichen können, nachdem wir alles abgestreift und überwunden, unsere alten Häute und Gedärme in uns gewechselt und alles verbrannt haben, was verbrennlich, was noch diesseitig war. Dann aber — o Seligkeit — o Himmel — o tiefe — tiefe—Seligkeit!——Darum ihr entgegen! Darum dir entgegen, o Mädchen, der seligen Möglichkeit entgegen, die du darstellst, eins gegen eine Million freilich, wie die Vernunft mir vorrechnet, aber immer noch eins, und wäre es gegen eine Million Millionen, immer noch eins! Immer noch nicht Null, o ihr Mathematiker, ihr Rechner, ihr Zähler! — Immer noch eins! Und du vorwärts, sehnsüchtiger Träumer und weiser Tor, armer Narr! vorwärts und geradeaus, ohne zu schlingen und Hasensprünge zu machen, schnurgeradeaus dem einfachen Gesetze nach, das du ohne Überlegung dir dort gesetzt hast. Vorwärts und aufwärts! Indem du diesen Weg gehst,

‚fällt dein Name ihr in den Schoß'. Ist der noch offen, hat sie auf dich gewartet, ist sie das, was sie sein kann (eins gegen eine Million), so wird sie dich erkennen und finden! Bis dahin — — vorwärts und aufwärts! Ich kann nicht anders — Gott braucht mir nicht gnädiglich zu helfen! Amen!"

Und nun die zweite, sieben Jahre später, ein Wachtraum, worin ein ihm selber neues Lebensgefühl sich Luft machte: „In einer Nachtszene, die mit der zwischen Richard und Anna verglichen werden könnte, aber nur verglichen, und die der mir nur sehr distanziert bekannte Marquis de Sade mißverstanden haben würde, erzwang ich mir — aber auf der erstiegenen Höhe meines (wenigstens geistigen) Tatlebens stehend und zum höchsten Lebensakte und zum Sterben berechtigt (ich hatte das eine große Werk beschlossen, das dem Menschen das Leben rettete und neu bereitete) — also erzwang ich mir als ein sonderbares Mannraubtier ... den ungeheuerlichsten Endsieg über das Weib, das mich verschmäht — — und erst als ihr Mund meinen Kuß annahm und süß erwiderte, nach einer Nacht des Schreckens ... erkennend, daß sie nur geliebt würde, wie noch kein Weib, und wie kein Mann sie je wieder lieben könnte — erst da, als sie mich annahm, gab ich sie frei und — — — Aber brauchte ich mich da noch zu töten? Nur wenn ich sterben wollte, weil es Zeit war und das das höchste Leben gewesen. — Da verließ ich sie ... und starb satt, trunken, und — nach Leben gierig. — Es war wunderbar, unser Ringen, in seinen Einzelheiten, namentlich durch das

unentrinnbare Netz des Seistigen in meiner fürchterlichen Liebkosung, dem sie zuletzt mit ihrem gesamten Baue erliegen mußte."

Zu diesem Wunsch, Traum und Gedicht, fügt er die Bemerkung: „Wenn ich es einmal verwerten kann, gibt es eine gewaltige Szene." Es gab keine gewaltige Szene, und er konnte es nicht verwerten. Ihm sog nicht ein fortschreitend notwendiges Werk die Dünste aus der Seele, und die inneren Erdbeben kamen nie in einem für längere Zeit ausreichenden Gleichgewicht zur Ruhe. Jede plausible Erklärung konnte ihn aus einer Gewißheit treiben, jedes Vorbild ihm unerfüllbare und darum verderbliche Pflichten auflegen.

Und so hätte kein freundliches äußeres Geschick ihm helfen können. Er hatte in jungen Jahren an dem Berliner Königlichen Schauspielhaus einen nicht unbedeutenden Erfolg mit einem Lustspiel „Verbotene Früchte" (den Titel gab das Theater, er selbst nannte es den „Adepten", später den „Schwarzkünstler"); es ist die Ausgestaltung eines Zwischenspiels von Cervantes, „die Höhle von Salamanka", mit ethischer Lösung; die Summe, die es eintrug, war geringer, als er erwartet hatte, und ein Anwesen bei Zähringen, das er kaufte und das den, wiewohl etymologisch anders zu deutenden, doch immerhin ominösen Namen Leihalde trug, stürzte ihn in Schulden, die ihn immer peinvoller umstrickten und würgten, und an denen er sich, durch Hoffnungen und Verlängerungen hindurch, zu Tode quälte. Leider kann man in diesen Verhältnissen kein zufälliges und boshaftes

Unglück sehen. Wenn ihm nicht die Leihalde auf den Schultern gelegen hätte, so hätte die Last einen andern Namen getragen; entgangen wäre er ihr nicht.

Denn immer glaubte er fürs „Wohl der Menschengeschlechter" sorgen zu müssen, die Projekte wuchsen ihm unablässig im Hirn, und jedes nahm sogleich den Radius zu groß. Er nennt sich selbst den „vom Wissen entkräfteten Egoisten"; er war vielmehr der vom Wissen entkräftete, und gerade an seinem Egoismus entkräftete Altruist. Eines Tages, während des Krieges zwischen Rußland und Japan, schrieb er an den Zaren einen Brief, um „das Seine zu dem zeitgenössischen Elementarereignis beizutragen"; aber am nächsten Tage las er schon in den Zeitungen, daß „die Haltung Rußlands bereits allen seinen Aufstellungen entsprach". Beraten, erfinden, verwalten — als ein Diener der Menschheit herrschen und führen, das schwebte ihm in hundert Arten und Verlockungen vor; sein Drang zum Praktischen war stark und voller Hingabe; doch nennt er sich mit Recht „bei größter Luzidität tiefer wirklicher Lebensschwäche" schuldig. Er versuchte, ohne Religion das zu sein, was Tolstoi mit Religion war; ein Unterfangen, dessen Vergeblichkeit zutage liegt, dessen Größe aber vielleicht das tiefste, drohendste Vermächtnis ausmacht, das wir von Gott besitzen.

Er war zeitlebens auf die zu große Synthese aus, und er wurde darüber, dieser über Gebühr geprüfte und in seiner Ohnmacht heroische Mann, zum Schauspieler: nicht vor sich und ebensowenig vor den Menschen, aber vor

einem Gott — an den er nicht glaubte und dessen fordernden Blick er auf sich ruhen fühlte. Hätte er an diesen Gott geglaubt, er hätte eine Art Paulus werden können, in seiner wütenden und wütend bezwungenen Fleischlichkeit. So aber ließ er sich durch einen vagen „Größentrieb", wie er es nennt, zwar nie in Größenwahn verstricken, aber verhängnisvoll über die Grenzen täuschen, deren sich Dinge und Menschen erfreuen und durch die sie gegen den liebend oder hassend überheblichen Anspruch des fremden Willens gesichert sind. Einmal nennt sich Sött einen Hjalmar Ekdal; er war aber zugleich auch ein Gregers Werle.

Er hatte das zarteste Gefühl in den Fragen des sittlichen Kontakts. Er läßt es sich nachgehen, daß er einem begegnenden Priester den Gruß verweigert hat, und schreibt ihm einen Entschuldigungsbrief. Einem Bettler gibt er den Rock und verzeiht es sich nicht, daß er ihn nicht zu einer Tasse Tee neben sich geladen hat. Und doch kann man nicht sagen, daß er die Menschen liebte; denn er war nicht fähig, sie zu kennen. Sonst, wenn Tagebücher eines Verstorbenen erscheinen, sagt man sich: Wir Blinden und Tauben, wir haben nichts von ihm gewußt. Zu Sött aber muß man sagen: Du Überhöriger und Übersichtiger, du hast von uns nichts, von keinem etwas gewußt. Er brach wie ein räuberischer Gutgeist in alle Hürden ein und ließ seine Hände greifen, wonach es ihn gelüstete; wenn er aber, in seine Hütte zurückgekehrt, den Raub besah, dann merkte er nicht, daß er verwandeltes Gut hielt und prüfte und aufschichtete. Er

gehörte zu den Menschen, die mit ihrer Schwäche mehr noch als mit ihrer Kraft die andern Herzen zu erregen begabt sind und die infolgedessen sich Triumphatoren dünken, auch wo sie nur der Nachsicht genießen.

Fragt man sich, was jetzt aus seiner Erscheinung werden mag, so ist die Antwort schwer. Seinen Aufzeichnungen fehlt zum dauernden Leben die Zweckerlösung in einem gültigen Werk, oder, was nicht weniger bedeuten würde, die zusammenhaltende Folge. Sie erzählen nichts, und das Leben in seinem Verlauf und seiner Gestalt bleibt außerhalb ihrer. Auch ist ihre Heimlichkeit nicht von der höchsten Art; zuviel betrogener Wille hat sie gestört. Aber als das Zeugnis eines rein deutschen Kampfes gegen die deutsche Schranke und Grenze der Seele sind sie unschätzbar. Der Geopferte wurde doch nicht ihm selbst geopfert; nicht bloß seinem persönlichen Schicksal ist er hingesunken. Den lieb ich, der Unmögliches begehrt, — und das Unmögliche ist nur ein anderes Wort für Zukunft. Ich glaube, daß in hundert Jahren Gott ein Kapitel der deutschen Moral sein wird.

# Reinhard Sorge

Wir geben dem Leben einen Sinn; also tun wir es auch dem Tode. Und doch kann jeder nur seinem eignen, in Furcht oder Hoffnung erwarteten Tode so ins Auge schauen, als sähe er darin die Auflösung des Rätsels, die Rechnung, die aufgeht, den Ring, der sich schließt. Wenn wir aber einen andern Tod mit zu bereitwilliger metaphysischer Erklärung einordnen, so fühlen wir, wenn auch noch so leise, eine Mahnung des Gewissens, daß wir nicht das Rechte täten. Wir haben Weg und Mühsal unsers Mitmenschen bei seinen Lebzeiten, und wohl mit dem Recht des Lebenden, nur obenhin genommen, fragmentarisch, zufällig — nun hält ein ritterliches Gefühl, stärker als das religiöse, uns ab, seinen Tod sinnvoll zu nehmen. In Reinhard Sorges Erstlingsdrama „Der Bettler" — dem Werke, das für den auf dem Schlachtfelde gefallenen jungen Dichter das kennzeichnende bleiben wird, trotzdem er es in späteren Arbeiten an Einheit und Klarheit der Absicht überholt hat —, in diesem vielfältigen, vielspältigen, von Drang und Bekenntnis erfüllten und doch schon gekühlten Werk, sitzen fünf Flieger beisammen und klagen über den Tod eines abgestürzten Kameraden; nur einer von

ihnen, der stärkste, stimmt in den Ton der bloßen Klage nicht ein und weist die andern zurecht: „Trauer deutet die Feier der Stunde nicht, schlimmstem Schicksal ziemt höhere Orgel" — und weiter fragt er und hat selbst die Antwort: „Wo zerstob seine Glut, wo zerknickte sein Mut? Er fuhr flammender nur in uns nieder!" — und gibt den Aufhorchenden, Mitgerissenen endlich die Losung: „Über suchenden Worten die Ahnung —! Über schwankendem Troste der Glaube."

So träumt ein Jüngling den Tod, in der Zuversicht, daß er ewig leben werde. Indessen dieser Flieger starb in dem Element seines Willens, wie der Seemann im Meeressturm; der Tod seine letzte, vielleicht seine höchste Tat. Sorge aber war ein Dichter, ein Künstler, und war in seinen heimlichsten Gedanken noch etwas darüber, was in noch stärkerem Grade als seine Künstlerschaft den frühen Tod auf dem Schlachtfeld nicht als eine Erfüllung seines Lebenssinnes empfangen konnte. Er dachte seine Laufbahn in großem Stile vor; und so kühn er den Bogen nahm, so hoch erhoben sich seine Irrungen und Wirrungen über die gewöhnliche Art jugendlicher Kämpfe und Krämpfe. Indem hier der Tod eine Entwicklung abriß, die offenbar sehr viel mehr an Zeit nötig hatte, als die bloße Reifung des Talents erfordert, erscheint er mit der ganzen Undurchdringlichkeit und Grausamkeit des Zufalls.

Er selbst freilich würde ein Urteil, das seine bis jetzt erreichten Gewißheiten nur als vorläufig und als einen Übergang gelten ließe, mit einer durch das bloße Selbst-

bewußtsein der Jugend nicht erklärbaren Schärfe zurückgewiesen haben. Er hatte natürlicherweise auch dieses. Wenn es zu einem Teile wahr ist, was ein nüchterner Weiser gesagt hat, daß der Mensch verloren ist, der sich früh für ein Genie hält, so ist andrerseits doch nicht abzusehen, was aus einem werden soll, der sich nicht dafür hält; was anderes kann ihm den Mut geben, seine Stimme zu erheben, in einer Welt, die einen Erbschatz von Meisterwerken besitzt, und gegen eine Welt, die so lärmend und stumpf ist, wie sie eben ist? Und Sorge fühlte noch mehr als das Recht des Talentes in sich; er glaubte sich in der Pflicht des Genius. Schon den „Bettler" nannte er eine dramatische Sendung. Sein Held in dem Werk ist er selbst, der Dichter und seine göttliche Aufgabe. Zur Kunst, wie er sie sieht: „aus allen Ländern strömen die Menschen alle an die heilende Stätte zur Heiligung, nicht nur ein kleines Häuflein Erlesener!" — und: „Zur Hochgeburt soll eine hochgeborne, vielfach verderbte Zeit hin vor mich treten, ja, diese Zeit soll wahrhaft sich im Spiegel der Allmacht schauen und verstummen, wenn aus tiefen Himmeln wächst das gnädige Bild des Ankers, der uns alle unerbittlich erzgeschwungen hält an dem Grund der Gottheit."

Auch dieses ist nicht das letzte Wort seiner Vision von der Kunst; Versuchungen und Gefahren zwingen ihn weiter. Sorges Dichter, der Dichter Sorge muß sie abtun, auch wenn sie ihm durch die Ehrfurcht, die er ihnen schuldet, fast unanrührbar scheinen: den irren Schöpferdrang des wahnsinnigen Vaters, die Alltagssorge wenn

auch der tiefsten Muttergüte, die zarte Selbstsucht des Opfers im liebenden Mädchen. Sein Sieg führt ihn dorthin, wo er erkennt, daß „keine Kunst heilig genannt werden darf, weil sie noch reden will": „das ewige Leben!!! Und es nicht leben können! Ich weiß ja, ich kann es nicht leben — o Fluch! o Fluch! zum Wort verdammt sein! Ja, ich bin zum Wort verdammt! Ich muß Bildner werden der Symbole, muß dem Priestertum entsagen ... Künstler... Halbheiliger nur... Schein-Heiliger!" Er war in die trostlose Verwirrung geraten, zu wollen, daß auch der gemalte Apfel dufte und womöglich Durst und Hunger stille.

Aus diesem Widerstreit: zum Symbol verdammt zu sein und doch nach dem ewigen Leben zu trachten, findet er einen Ausweg: „durch Symbole der Ewigkeit zu reden." Was er darunter verstand, wurde denen, die seinem Lebensgang zusahen, erst später deutlich. Sorge war eine Erscheinung, die an die romantischen Dichter und mehr noch an die Gestalten dieser Dichter, auch an die jungen nazarenischen Maler erinnerte. Er war blond, schön, zart und zäh und bei allem innern Zwiespalt von einer nachtwandlerischen, stolzen Sicherheit. Als er, mit seinem Erstlingswerk in der Tasche, von Jena nach Berlin reiste, lernte er im Speisesaal des Zuges ein Künstlerehepaar kennen, dessen idealische Gesinnung sich sogleich für den jungen, fremden Menschen entschied und später alles tat, was zu tun war. Die Umstände schienen dem Dichter günstig. Sein Buch wurde gedruckt, es erregte das Interesse der Theater, Richard Dehmel gab ihm

den Preis der eben gegründeten Kleiststiftung. Mit diesem Preis war ein Reisestipendium nach Italien verbunden, und Sorge, begleitet von seiner jungen Frau, ging nach Rom. Hier in Rom nahm sein Schicksal eine Romantikerwendung, er trat zum Katholizismus über, aus dem Reinhard wurde ein Reinhard Johannes.

Der Schritt, nicht nur mit vollem Bewußtsein getan, sondern auch mit der Überzeugung, repräsentativ und vorbildlich zu handeln, gibt den Tendenzen des „Bettlers" eine nachträgliche Deutung. Jetzt erst glaubte der Dichter es unternehmen zu können, „durch Symbole der Ewigkeit zu reden". Aber mit dem, was er nun schrieb, gewann er den Weg in die Öffentlichkeit nicht. Es ist erklärlich, daß er nicht etwa seinen Glaubenswechsel für das Hindernis hielt, sondern die Tatsache, daß er überhaupt glaubte und aus seinem Glauben und aus nichts als seinem Glauben dichtete. Es war das ein Irrtum. Wie hätte nicht die heutige omnivore Zeit wo nicht Billigung, so doch Nachsicht auch gegen das katholische Genie bewiesen, wenn ihr nur das Geniale daran unzweifelhaft gewesen wäre! Aber seinen Hymnen und Liedern genügte zu sehr an ihrer neuen Heiligkeit; es fehlte ihnen das nicht minder eifersüchtige Ethos der Kunst; es fehlte ihnen die feine Freiheit des in einen Glauben Hineingeborenen. Sorge litt unter der Ablehnung und wehrte sich dagegen; aber er arbeitete auch und drang vorwärts. Sein König David wurde zu einem Schauspiel von reiner, klarer Form, die dadurch nicht gesprengt wurde, daß er die christliche

Verheißung in den alten Stoff hineinbezog, Psalmen singen und die dramatische Handlung zur fast gottesdienstlichen anschwellen ließ. Das Stück ist weder bloß ein religiöser Stoff, noch ein Mysterium von moderner Unwahrhaftigkeit.

Ich habe Sorge ein paarmal gesehen. Durchaus fand ich ihn von schneller, durchdringender Intelligenz; um so tiefer befremdete mich einmal ein Gespräch mit ihm, worin er sich in religiöser Hinsicht nicht mit der Stellung und dem Rang eines Gläubigen begnügte; er bekannte seine Zuversicht, daß in ihm etwas Heiliges inkarniert, ja um alles zu sagen, reinkarniert sei. Es stirbt mit jedem Menschen um so viel mehr, als Bewußtsein von sich selbst und von der Welt in ihm ist; ganz gleichgültig, ob wir andern es ihm zugestehen oder nicht.

# Das abendrote Haus*

„Sich etwas auszudenken, ist Unsinn. Aber etwas zu wissen, ist das Meer," meint der Held Jakob dieser wundersamen, märchenhaften Septembergeschichte vom abendroten Haus. Bürgerlich gesprochen, ist Jakob nicht viel mehr als ein einundzwanzig-, zweiundzwanzigjähriger Pfarramtskandidat, der in einem Nordseedorf den Lehrer vorstellt, und zwar, wie wir noch sehen werden, eine vom Standpunkt seiner vorgesetzten Behörde zweifelhafte Sorte von Lehrer. Man könnte meinen, daß er ein Dichter wäre und Allotria triebe; aber auch das ist nicht ganz sicher. Viel eher ist er selbst ein Gedicht, ein Stück vergessene Poesie aus einem verlornen Roman, der vielleicht von Eichendorff ist? Oder vielleicht von Brentano? Jedenfalls etwas, was einen Gruß hundert Jahre zurückwirft, und noch weiter, bis zu den Satyrn des Malers Müller. Es ist fast schwer, anders von ihm zu sprechen, als ein wenig in seinem eignen Ton. Wer es mit der Schule hält, wird ihn einen Romantiker nennen; aber Jakob ist nichts weiter als Jugend. Er ist in so fabelhaftem Grade zwanzig Jahre alt, daß er es für alle

* Von Walter Lehmann. München und Leipzig, bei Georg Müller. 1911.

ist, die es vergessen oder verlernt haben. Jugend ist sein Jahr, sein Amt, sein Erlebnis, ein so dichtes, undurchbrechbares Erlebnis, daß es jeden Pulsschlag jeder Minute für sich nimmt, und also für irgendwelche Geschehnisse keine Zeit bleibt. Jakob verliebt sich in ein Kind, aber nicht so wie Novalis in seine dreizehnjährige Braut; sondern wie in einen Wassertropfen auf einem Blütenblatt am Morgen; nur er selbst könnte alle Gleichnisse dafür finden. Er liebt Ede Hielit, und ein-, zweimal überfällt es schwer seinen Sinn, daß er vielleicht ihre Mutter liebt, die vor zwanzig Jahren Ede Hielits Schwester und vor drei Jahren ihren Bruder geboren hat. Es geschieht, wie gesagt, gar nichts. Das Abenteuerlichste, wenn es geschieht, kann man auf drei bis zehn Druckseiten mitteilen. Wie will man aber mitteilen, daß nichts geschieht? und daß es ein Erlebnis ist, daß nichts geschieht? und daß die Tage von diesem Nichts voll sind, bis zum Überlaufen über den Rand? Das kann man nicht auf zehn Seiten, dazu braucht man hundertunddreißig. Freilich wiederholt man sich oft und schlägt, wie es die Mädchen nennen, Luftmaschen. Was schadet es, da Jakob doch kein zünftiger Dichter ist, sondern eben die Jugend selbst. Vielleicht allerdings nur eine deutsche Jugend, unbewußt wie nur ein Deutscher, ein wenig eitel auf seine Unbewußtheit und um sie wissend, wie gleichfalls nur ein Deutscher; weise, wie vor dem Sündenfall; ziert sich auch manchmal, aber Naivität ist ja keine Gabe der Jugend, sondern des Alters; spiegelt sich, und ist doch keuscher als ein Asket und vibrierender als

Feuer. Zuweilen ist er von einer Süße der Verlogenheit, doch die Verlogenheit ist Sehnsucht. Er liebt das Kind, wie seine Jahre die Welt lieben. Erinnern auch wir uns dieser Jahre? Ein Liebesschleier, ein Rauschnebel hängt vor unsern Augen. Dabei sind die Augen so scharf, daß alles tanzt und taumelt vor Wirklichkeit, daß alles unwirklich ist vor lauter Wirklichkeit. Bei Jakob ist noch das Besondere, daß er nicht bloß vor den hergebrachten Objekten der Poesie verzückt wird. Er tritt in den fliegensumsenden Dorfkrug, sieht ein Schnapsglas auf dem Tisch, und malt es, denn das kann er, und mit eins ist die ganze Welt wirklich. Wer erinnert sich nicht? Ein Bierglas steht schräg vor Jakob, herrlich steht es da, und das Leben ist unergründlich wahr. Wer erinnert sich nicht an solche Überfälle der Wirklichkeit, bis zum Lachen überzeugend?

Heute ist Jakob Pfarrer in Amt und Würden. Es kann ihm bei keinem Provinzialschulkollegium mehr schaden, wenn man verrät, wie es in seinen Schulstunden aussah. Man lese hier — aber nachher lese man das ganze Märchen vom Nichts und Alles, von Mädchen und Meer und Kindern und Karusselfahrten, verliebt, verspielt und wirklich — hier lese man die Geschichte von der Landkarte, aber man lese sie unbedingt laut: Jakob hatte mit vieler Mühe durchgesetzt, daß eine große Wandkarte vom alten Griechenland angeschafft würde. Obgleich sie völlig überflüssig war. Überhaupt Wandkarten, ja. Jakob beherrschte sie nicht im leisesten, er wußte nichts mit ihnen anzufangen. Dennoch hatte

er sie gern, über die Maßen gern, die großen, ruhigen Wandkarten. — Nun war sie angekommen. Sorgfältig verpackt, in viel tausend Papierhüllen. Behutsam wurde sie enthüllt, die Riemen gelöst, und hinunter rollte sie die Wand. Alle Kinder standen neugierig davor. Nun, Jakob, nun legte er los. „Kinder," sagte er, „welch eine herrliche Karte . . ." — „Schit," sagte ein vorlauter Knabe ziemlich laut. Er hatte ja durchaus recht. Trotzdem Jakob das wohl wußte, ließ er sich hinreißen wie noch nie. „Du Schweinelümmel," schrie er den verdutzten Jungen an, „das ist ein Heiligtum, vor dem du niederknien solltest. Es liegt der Zug des Allerhöchsten auf dieser Karte, du Dreckjunge." Und redete so weiter und schloß: „Aber man soll die Perlen nicht vor die Säue werfen." Sprach's und rollte die Karte wieder auf und trug sie in sein eignes Zimmer. So war er durchaus ein Idealist, aber wie viel herrlicher als seine überschwenglichen Worte war das Jungswort: „Schit." Es handelte sich um die Karte vom alten Griechenland. Und war eine sehr schöne Karte. Später noch oft, wenn in der Geschichtsstunde die Karte aufgehängt wurde, hörte er irgendeinen Jungen flüstern: „Jetzt kommt die heilige Karte." Dann war aber die Reihe an Jakob, leise zu denken: „Schit."

# Rudolf Rittner

Daß ein Mann von noch nicht vierzig Jahren sich entschließt, einem Ruhm den Rücken zu kehren, sich der Macht, die im Geld liegt, zu begeben und auf die Schmeicheleien vieler Menschen und Dinge zu verzichten, aus weiter keinem Grunde als dem natürlichen der Persönlichkeit, die sich mit ihrem Werke nicht mehr eins fühlt, ist an sich nicht eben häufig; von einem Schauspieler ist es unerhört. Also, sagen die Leute, die lieber einen Menschen opfern als eine Definition, ist Rittner kein Schauspieler; es ist nicht möglich, daß diese verführerischste, betäubendste Gemeinschaft, das Theater, einen entließe, der je zu ihr gehört hätte. Und so viel ist wahr, daß schon vor vierzehn Jahren die ersten Regungen seines jetzt ausgeführten Entschlusses Rittner beunruhigten, das heißt in einer Zeit, wo er in den Anfängen seiner Laufbahn stand, ohne zu zweifeln, das

Höchste, was sie schenken könnte, zu erreichen; — eine Bestätigung mehr für die Leute, die ihm abstreiten, ein Schauspieler zu sein, und die, zum dritten, keine Bestätigung ihrer Theorie nötig haben, weil sie Rittners Mangel an Verwandelbarkeit, seine unproteische Natur genügend oft beklagt haben.

Da es sich leider jetzt um vergangene Dinge handelt, kann man das Urteil annehmen; denn es stellt ihn, da wir ihn noch mit unserm innern Auge vor dem Vater Scholz zusammenbrechen sehen, mit unserm innern Ohr Florian Geyers hysterisches, erhabenes, hohnvolles und siegreiches Lachen vernehmen, da seine bald kühlgütige, bald schmetternd wahrhaftige, unwirsch kluge und helle Stimme aus unserer Erinnerung nicht schwinden wird, auf einen besondern Platz.

Ihn hatte die Schauspielkunst nicht, sondern er hatte sie. Nicht träge Rosse zogen seinen Wagen, aber seine Faust war stärker als ihr Feuer. In seiner Hingabe an die Kunst war Zurückhaltung, aber die Kunst hatte davon keine verminderte Lust. Er, der ganz in seinen Rollen aufging, stand frei über diesem Aufgehen. Er steigerte in den schönsten Fällen sein Individuum bis zu dem Grade, daß die persönliche Befangenheit und Grenze zerbrach und die Kraft selbst, unbedingt, sichtbar zu werden schien. Das aber ist Verwandlung in demselben hohen Sinn, wie dem des Rausches, des Dionysos; nicht darum handelt es sich, daß Herr Soundso sich geschickt verkleiden kann und man ihn heute für diesen, morgen für jenen Herrn Soundso hält.

Ein schlechter Schauspieler macht eine Rolle aus fünf Points, ein passabler aus fünfzehn, ein guter aus fünfzig; Rittner gab die Einheit. Bei ihm — und bei Else Lehmann — fanden wir in den Fällen, in denen sie nicht von vornherein gehemmt waren, die fließende, kontinuierliche Einheit, das Gegenteil der kinematographischen Wirkung, mit dem einzigen, von der Natur bedingten Unterschied, daß das Genie des Weibes triebhaft, dumpf und ursprünglich ist und das des Mannes zweckhaft, hell und sicher. Kunst dieser Art gibt sich nicht leicht der Analyse zu erkennen und wird darum, weil die Menschen überhaupt weniger die Kunst als die Kunstkennerschaft und mehr das Schwatzen als das Vernehmen lieben, oft von der Mode verdunkelt.

Es war von Anfang falsch und ist immer falscher geworden, Rittner einen Naturalisten zu nennen. Er war ein Stilist, wie alle Kraft; sein Stil wurde als solcher nicht erkannt, weil er nicht dazu diente, Schwäche und Armut zu umhüllen. Er war kein Naturalist; denn erstens ließ er sich von keinem Mittel, als wäre es ein Zweck, verführen, gab Sterben, Ohnmacht, Ausbrüche jeder Art nicht um ihrer selbst willen und nicht ausführlich, sondern immer symbolisch abgekürzt und intensiv; und zweitens hatte er das feinste Gefühl für das Tempo. Selbst hierin noch erniedrigte er sich nie zur Virtuosität und gab nicht das Tempo als Tempo, unbekümmert, ob die Rede noch verständlich sei; sondern er umfaßte mit großer Intelligenz den Zeitkomplex, den ein Auftritt und eine Rolle auszufüllen hatten, und verteilte in

diesem Rahmen kraft- und kunstvoll die Akzente. Sein Stil wird der der Zukunft sein: aus der Dichtung heraus, ohne Umwege, gewaltsam, wahr und nicht psychologisch.

So, als Vorbild, wird er die Szene wieder betreten, nicht in Person, soweit über einen Menschen Sicheres ausgesagt werden kann. Sein Entschluß sitzt ihm wie ein fugenloser Panzer auf dem Leib, die Zeit müßte die Lücke erst schaffen, durch die er gesprengt werden könnte. Doch so stark das Bedauern über den Verlust auch sein möge, größer soll die Befriedigung darüber sein, daß wir einen Menschen in ihm kannten, bei dem das Gewissen des Gewissens, das Zarteste der Seele das Stärkste war.

# Schauspieler und Dichter

Zwischen dem Schauspieler und dem Schauspieldichter gibt es einen geheimen Streit, der, bei der erreichten Trennung der Künste, zu einem entschiedenen Austrag nicht kommen kann, ein Streit um den Vorrang nicht im persönlichen Sinn.

An den Schauspieler kommt das in abstracto fertige Werk; und die Gestalt darin, die er verkörpern soll, ist, je stärker die Phantasiekraft des Dichters, um so ausgebildeter, bis zu dem Grade, daß der Schauspieler sich auf Schritt und Tritt kommandiert fühlt. Dagegen wehrt sich nicht etwa nur sein persönlicher Eigensinn oder sein persönliches Selbstgefühl, sondern die Überzeugung, daß er, der Schauspieler, in Wahrheit vor dem Dichter da sei.

Und er hat recht damit; so gut wenn man die Sache historisch, als wenn man sie psychologisch ansieht. Der Tragöde mußte fertig sein, ehe die Tragödie sich ausformen konnte. Der Zustand des Schauspielers ist älter, früher und ursprünglicher im Gemüt des Menschen als der des Dichters. Es ist ein ähnliches Verhältnis wie das zwischen dem Text und der Musik in einer Vokalkomposition. Der musikalische Zustand ist ebenfalls früher und ursprünglicher als der dichterische — aber sollte er

darum mit Vorteil ein Recht beanspruchen, sich dem späteren und engeren Zustand des Dichters nicht zu bequemen? Sollte etwa gar der Musiker erst das Lied machen wollen und den Text hernach unterlegen oder unterlegen lassen?

Der Schauspieler ist noch übler daran, weil seine Kunst überhaupt keinen objektiven Bestand hat, wie die Musik ihn hat, sondern ganz an die Person gebunden ist; und weniger als der Musiker darf er hoffen, daß seiner ursprünglicheren Erregung der Dichter sich dienend zur Verfügung stelle. Also bliebe ihm, scheint es, nichts übrig, als entweder die Gestalt des Dichters zu vergewaltigen oder sich von ihr vergewaltigen zu lassen: erfahrungsgemäß geschieht keines von beiden, sondern ein Drittes; was aber eine reine Lösung nicht ist, nach der Tatsache zu schließen, daß sowohl der Schauspieler wie der Dichter sich dabei einigermaßen geschunden vorkommen.

Wenn nun auch die dramatische Poesie durch die ihr aufgezwungene Abstraktion höher getrieben wurde und wird — und mit ihr die Schauspielkunst, gegen ihren Willen, auch —, so wird sie doch immer nur wieder zu ihrem Vorteil sich auf ihre natürlichen Bedingungen besinnen. Der Dichter wird vom Schauspieler überhaupt einen wahren und starken Begriff in sich festsetzen müssen. Wenn der Schauspieler den Vorrang beansprucht, kommt nichts Gescheites heraus; aber wenn der Dichter ihn ihm einräumt, dann vielleicht.

# Über Kritik

In einem Mordprozeß, der vor einigen Jahren verhandelt wurde, mußte trotz des Ernstes, der über jedem Kapitalverbrechen liegt, ein fast groteskes Element auffallen. Und zwar war dieses nicht in den Motiven zur Tat selbst zu bemerken, wie sie sich mit vorläufiger Wahrscheinlichkeit herausgestellt haben, sondern in den vorgeschützten Motiven. Daß ein Bruder für seine Schwester einen Menschen tötet, um diese Schwester vor bösem Schaden zu retten, der sie direkt oder in ihrem Geliebten zu treffen droht, ist nicht gewöhnlich; aber ob aus eignem Willen oder mehr oder weniger aus fremdem Antrieb begangen, die Tat bleibt in dem Bezirk der verzweifelt kurzschlüssigen Verbrechergedanken, einem Bezirk, worin das Urteil des Gerichts von jedermann als feierliche Sühne mit Scheu und ohne eignes Rachegelüst verehrt wird. Anders der Roman, den der Angeklagte gesponnen hatte, um seine Tat zu verleugnen und zu verbergen. Seine vorgebliche Tat, seine vorgeblichen Motive, die vielen Menschen, die wie von selbst in den Zug dieser künstlichen Flammen gerieten, alles das ergab eine sehr bekannte und sehr unwahrscheinliche Welt, eine Welt von phantastischer Trivialität. Überall, wo die Leidenschaften einer

mittleren, mittelmäßigen Bildungsschicht erregt werden, finden wir diese Welt, die gleiche Flucht vor sich selbst, die gleichen Ausreden und Erklärungen, das gleiche System einer lächerlich banalen und anspruchsvollen Psychologie. Man beobachtet, daß Motive, die gar nicht wirklich sind, als möglich in ein Gehirn eindringen und dadurch wirklich, wirksam werden. Aber woher sie stammen, da sicherlich nicht aus den Beziehungen lebendiger Menschen, das ist die Frage; auf die es nur die eine Antwort von Wahrscheinlichkeit gibt: daß sie aus der schlechten Literatur, aus den schlechten Romanen stammen. Aller Geist wird einmal Fleisch, auch der elendeste.

Kriminalpsychologisch angesehen, ist der Schleier aus Lüge und Phrase, aus Ziererei und Selbstbespiegelung, aus vermeintlichen und vorgetäuschten Gefühlen, worin der Verbrecher das Gesicht seiner Tat zu hüllen sucht, von großer Bedeutung. Die wirklichen Motive, und noch mehr die Überlegungen der Chance des Gelingens, die aber auch zu den Motiven gehören, haben irgendwo einen irrationalen Knacks, eine Stelle, wo sie besonders verführerisch und am meisten zerbrechlich sind, und die nicht zu sehen, nicht oder zu flüchtig in die Rechnung zu setzen, mit zur Wollust des Verbrechens gehört. Der Komplex der vorgeblichen Motive aber ist ganz schlüssig und rational. Dieser Komplex ist eine geflissentlich wiederhergestellte Sozialität, er ist zudem ein Querschnitt durch den Bildungsstand des Verbrechers. Und als solcher, als Ausdruck seiner Bildung, bedeutet er für die Tat des Ver-

brechers mehr, als ein nachträglich zusammengerafftes Bündel von Ausreden, sondern ist schon vorher da und wird sogar motivisch für ihn. Die Möglichkeit, ein Motiv zur Schau tragen zu können, das wahre Motiv durch „Veredelung" zu fälschen und zu stärken, hilft mit, die Tat selbst zu ermöglichen. Manch eine Tat würde nicht begangen, wenn die Umdeutbarkeit ihrer Gemeinheit ins Edlere, zumindest Interessante nicht von vornherein vorschwebte.

Dieser Zusammenhang gilt nicht nur für das in die allgemeine Sichtbarkeit ausschlagende Verbrechen, sondern auch für unzählige Vorgänge in der Heimlichkeit der Familien, in dem Verkehr der Nachbarlichkeit und des Erwerbs und in der Entwicklung öffentlich auftretender, sich den Schutz der Ideen anmaßender Männer. Immer ist es der, wenn auch unbewußt oder gar mit Spott und Abneigung empfangene Eindruck der Literatur, der ihnen Motive schafft, wo die nackten wahren Motive sich nicht eingestehen würden.

Bei einer so verhängnisvollen Rolle der Literatur wäre es erstaunlich, wenn die öffentliche Meinung nicht dann und wann ihre Besorgnis um die Moral des Volkes gegen die Literatur bekundete. Sie tut es — dann und wann. Schon daß sie es dann und wann, also ohne unaufhörliche Wachsamkeit und nur anfallsweise tut, muß ihre Bemühungen ins Gegenteil des Förderlichen verkehren; „dann und wann" ist immer eine Ungerechtigkeit gegen das nur durch einen Zufall betroffene Opfer. Dasselbe Dann und Wann ist schuld, daß sie ihre Opfer

falsch sucht und falsches Verfahren gegen sie anwendet. So hatten wir, nicht nur von militärischer Kommandostelle, sondern auch in gewissen bürgerlichen Kreisen, den katholischen in Schlesien, einen Kampf gegen Schönherrs „Weibsteufel". Ich spreche hier nicht über Verordnungen, sondern ausschließlich über allgemeine, öffentlich bürgerliche Regungen. Das Stück selbst kenne ich nicht und unterstelle, daß es so gut sei, wie die einen, und so wenig gut, wie die andern versicherten. Gut oder nicht gut, das Recht eines Publikums, sich aus moralischen oder vermeintlich moralischen Gründen gegen ein Theaterstück zu wenden, bestreite ich nicht; im Gegenteil. Das Drama selbst führt einen moralischen Kampf, und es weiß, daß es sich vor dem Gegner nicht drücken darf; es sucht ja den Gegner — die Öffentlichkeit — mit größerer Hitzigkeit als jede andre Kunstform. Es war ein Zeichen für die Lebendigkeit und schöpferische Rückwirkung des Dramas, wenn in Zeiten der Griechen oder der französischen Klassiker schon eine sittlich schiefe Sentenz den Anlaß zum Widerstand gab oder eine sittlich schöne den zum sofortigen Beifall. Den Schauplatz für solche Auseinandersetzungen aber darf einzig und allein das Theater selbst hergeben. Merkt ihr, daß das Theater wichtig ist, so geht hinein! Aber andern dieses ganze Interesse überlassen und nachher bei einer abgepaßten Gelegenheit eine Jurisdiktion, die vom Publikum etwa versäumt wäre und die jedenfalls einzig dem Publikum zusteht, durch die Polizei nachholen wollen, das kann nichts Sittliches, sondern nur was Schein-

heiliges wirken, weil es selbst bis zur Unsittlichkeit verkehrt ist.

Sprechen wir von moralischen Wirkungen der Kunst, so heißt das nicht, von der Kunst moralische Absichten verlangen. Der Grundirrtum des spießbürgerlichen Urteils ist immer der, daß er die schlechte Kunst mit der sogenannten „unsittlichen" verwechselt. Die schlechten Romane, nicht die unsittlichen, geben das Gerümpel für den seelischen Hausstand des kleinbürgerlichen Verbrechers her, dieselben schlechten Romane, die auf jeder Bahnfahrt unschuldig in den unschuldigen Händen der Verkäuferinnen liegen. Sie fälschen das Gefühl, sie spiegeln ihm etwas vor, das zu erwerben nichts kostet, und damit verführen sie. Wenn es ein zugleich wahrhaft gutes und wahrhaft unsittliches Buch gäbe, so könnte es wohl in einem starken Menschen die Kraft zum Bösen steigern, nie aber einen schwachen verführen; denn es würde sein Gefühl nicht fälschen, sondern zur äußersten Wahrheit herausfordern, es würde ihm nichts vorspiegeln, sondern ihn jede Tat mit vollem Preis zu bezahlen zwingen. Das aber wäre keine andre als eine sittliche Wirkung; so sehr, daß in einer vollkommen moralischen Gesellschaft die Kunst sogar dafür zu sorgen hätte, daß die Kultur nicht an der Moral zugrunde gehe. Moral, gemessen an der Kunst, gehört schon dem materiellen Gebiete des Lebens an; ihrer Unterscheidung die Kunst zu unterwerfen, ist Eintagsunterfangen und unter Umständen Eintagsrecht. Die höhere Unterscheidung, die nach gut und schlecht, die schließlich in der Wirkung auch die höhere moralische

ist, die ist einer andern Macht als der bürgerlichen vorbehalten, der Kritik.

Es wurde früher und wird wohl auch jetzt noch zuweilen darüber gestritten, ob Kritik Kunst sei oder Wissenschaft, — ein müßiger Streit, weil eine falsch gestellte Frage gleich mancher andern Alternative. Sie ist weder das eine noch das andre, obgleich sie zu Eigenschaften von beiden verpflichtet ist; sie ist ein Ding für sich, aus eignem Quell mit eigner Macht. Wir haben sie durchaus als eine Geistestätigkeit zu betrachten, die keine größere Relativität hat als jede andre. Zwar finden wir Kritik im Schaffensvorgang des Künstlers als ein Urelement, und nicht nur sobald sich dieser Vorgang aus dem orphischen Taumel gelöst hat, sondern von Anfang an, schon in der ersten Liebeswahl, im ersten rhythmischen Vorgefühl. Dennoch ist sie nicht bloß Begleiterin und Ordnerin, sie nimmt ihren eignen Flug, sie folgt ihrer besonderen Genialität. Wäre es anders, so dürfte man in der Tat, wie der Fürwitz manchmal will, vom Kritiker fordern, daß er bessere Kunst machen könne als jeder von ihm getadelte Künstler. Niemand stellt diese Forderung im Ernst, ihre Unsinnigkeit wird unmittelbar gefühlt. Wenn wir der Kritik nicht eine volle Souveränität zugestänben, so würde ein Mensch, der es wagte, Giotto und Rembrandt, Bach und Beethoven, Goethe und Kleist urteilend zu erfühlen, uns als ein Ausbund von Größenwahn lächerlich oder verächtlich sein. Wiederum wenn ein Kritiker darangeht, selbst Kunst zu machen, so

hilft ihm die Kritik nur insofern, als sie dem Schaffensprozeß überhaupt sich mittätig beimischt; die souveräne Kritik läßt ihn sogleich im Stich, und er dichtet, malt und musiziert gerade so gut oder so schlecht, wie er kann und wie er muß, — nicht, wie er will.

Indem die Kritik als geistige Gesamterscheinung von eignen Gnaden ist, und nicht etwa weil sie diesem und jenem einzelnen hilft, ist sie schöpferisch. Sie schafft ein Weltbild, wenn auch auf die Weise, die man in der Kunst des Zeichnens Aussparen nennt; wobei noch zu fragen ist, ob die Kunst selbst es anders macht. Und so ist alle ächte Kritik durch und durch idealistisch; ja, scheinbar paradoxerweise, ist der ächte Kritiker, genau hingesehen, nicht unduldsam. Er will nichts vernichten, auch das Schlechte nicht; — er tut es als Nebenwirkung, eine Hauptsache daraus zu machen, verbleibt den Subalternen; — er ist nicht negativ. Kritik ist nur darauf aus, daß das Gute geschaffen werde; selbst das macht nicht ihre Lust aus, daß Gutes geschaffen ist; sie darf nicht mit Kennerschaft und Genießertum verwechselt werden. Goethe hat einen Aufsatz, „Rembrandt der Denker", über ein Blatt geschrieben, das heute von jedem Privatdozenten der Kunstgeschichte als unächt nachgewiesen werden kann; dennoch ist Goethe ein wahrer und großer Kritiker. Es ist überhaupt nicht schwer, den besten, den unbedingten Geschmack zu lernen; schon schwerer, den vorbesten, bedingten.

Die größten Kunstwerke, wie sie aus der Zeit auftauchen, sind zuerst immer nur empirische Erscheinungen; und die

Kritik ist es, die sie zu mythischen und platonischen macht. Das ist ihre schöpferische, gestaltende Kraft, und sie gilt für die Politik nicht minder als für die Kunst.

Kritik ist nicht Theorie. Die Theorie gerät fast immer in die Versuchung, den Thron zu usurpieren, der einzig der lebenden Kunst selbst gebührt, und einmal droben, wird sie vor Eifer aschgrau. Es gehört zum Takt des Kritikers, daß er von der Theorie nicht eingefangen wird, sondern nur Magddienste von ihr annimmt. Er versteht es, wenn er die gläserne Kugel aus der Hand fallen läßt, sie wieder aufzufangen, bevor sie den Boden berührt; der Theoretiker, hochmütig und ungeschickt, ließe sie zerschellen. Wie Goethe in der „Farbenlehre" das unvermeidliche, jede Regung des Geistes durchdringende Theoretisieren wünscht: daß es „mit Bewußtsein, mit Selbstkenntnis, mit Freiheit und, um uns eines gewagten Wortes zu bedienen, mit Ironie" geschehe, so leistet es gemeinhin gerade der Theoretiker nicht; wohl aber der Kritiker, „und eine solche Gewandtheit ist nötig, wenn die Abstraktion, vor der wir uns fürchten, unschädlich und das Erfahrungsresultat, das wir hoffen, recht lebendig und nützlich werden soll".

Daß er immer praktisch bleibt, das ist's, was den Kritiker vor dem Selbstbetrug der Theorie bewahrt. Das Praktische ist für ihn das, was für den Künstler die Realität ist; es ist als methodisches Rückgrat noch in der ausgelassensten Laune zu erkennen, und es zwingt ihn immer wieder aus seiner Freiheit zurück.

Denn in seiner Freiheit steckt seine Gefahr. Der Künstler ist von der Form, die er sucht, umfangen; an seinem Beginn liegt die Freiheit, doch mit jedem Schritt, den er weiter tut, wachsen Bann und Zwang. Er mauert über sich sein eignes Gefängnis. Der Kritiker hingegen beginnt bei der Form, die er findet, und hat seine Wege in alle Richtungen der Himmelsrose. So kann er arielhaft ausschweifen, und der Witz ist einer seiner Flügel. Börne hielt sich darüber auf, daß in dem Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe so wenig Witzworte, ganzer drei, zu finden wären. Aber die beiden Wahren fühlten sich auch beim Briefeschreiben nicht als Privatleute, und die Kunst ist nicht witzig. In einem antiken Märchen wird das Ehelager für eine Neuvermählte gerichtet; die Genien des Scherzes, der Laune und des Mutwillens schmücken es mit Girlanden und Bändern; dann kommt Eros herein, und vor seinem Gesicht fliehen sie alle davon.

Doch kennt nicht auch der Kritiker diesen Blick des Eros? Wer kennte ihn nicht, der ernstlich etwas wollen muß! Und gleichwohl stehen der Kritik Mutwille und Übermut gut an. Es ist nicht so um sie bestellt, daß sie da wäre, der Kunst zu dienen; sie steht gleichfalls „in des höheren Herrn Pflicht". Ebenso falsch, nach der andern Seite, wäre es, wenn sie sich einredete, die Kunstwerke seien ihr Material; sie sind nur ihre Bedingung, wie die Realität die Bedingung, nicht das Material für die Kunst ist.

In dieser Bedingtheit steckt ihre heilsame Fessel, — die durchzuschneiden kein ächter Kritiker versucht; er weiß,

daß es ihm sonst wie dem Kinderdrachen bei André Gide ergehen würde, der sich vermaß, noch höher zu steigen, wenn man ihm nur den Bindfaden zerschnitte, an den er gebunden war. Immer ist beides unter einem Blick zu halten: der Kritiker entscheidet am liebsten und natürlichsten von Fall zu Fall, doch diese Entscheidungen sind nicht das Letzte und Tiefste, nicht das Eigentliche seiner Wirkung.

Wer also, da wir den Kritiker glücklich in eine Sphäre versetzt haben, wo schlechte Romane ein geringfügiges Ding sind, wer schützt uns vor den schlechten Romanen, die, wie behauptet, zu ihrem sonstigen Übel noch den Verbrechern einheizen? Die Kritik tue es ja bestenfalls nur nebenbei! So tut sie es doch.

Aber die großen Wege der Menschen können nur nach Sternen, nicht nach Laternen gerichtet werden. Lebte alles dem Guten zu, so brauchte es, sich vom Schlechten abzuwenden, keines besonderen, dazu gefaßten Willens.

# Alfred Kerr *

Wenn ein Mann wie Kerr seine Schriften sammelt und noch einmal vorlegt, für so lange Zeit nun, wie gebundenes Papier hält, so kann es nicht ausbleiben, daß — mancherlei Gemütsregung entsteht. Dem und jenem wird nicht wohl zumute sein. Andrerseits, da wer einen Menschen ärgert, die übrigen ziemlich alle entzückt, wird es an Schadenfreude nicht fehlen. Einigen aber, und es werden zumeist solche darunter sein, die in einem inneren Streite mit ihm stehen, vielleicht durch den Streit mit ihm verbunden sind, wird es eine Genugtuung bedeuten, daß der öffentliche Beurteiler den Platz wechselt und seinerseits zum öffentlich Beurteilten wird. Der Kritiker im Amt — sein Wappentier ein Floh, mit der Umschrift: pungit, non pungitur — hat das bedenkliche Vorrecht auf den Hieb ohne Gegenhieb; hat es schon darum, weil ihm gegebenenfalls seine Zeitung doch das letzte Wort, als welches immer der höhere Trumpf ist, erlaubt; und Kerr insbesondere hat von dieser rohen, materialen Überlegenheit rücksichtslos, und nicht bloß rücksichtslos,

* Gesammelte Schriften in zwei Reihen; Erste Reihe in fünf Bänden: Die Welt im Drama. S. Fischer, Verlag, Berlin 1917.

Gebrauch gemacht. Nun aber, indem er seine Arbeit aus der Zeitlichkeit des Tages in die höhere des Buches hebt, stellt er sie vor das Gericht der Gegenwart, mehr noch der Zukunft; und wer von denen, die er her- und mitgenommen hat, es nicht ängstlich mit sich meint, wird sich sagen: Entweder er hat recht, so hilft es mir nichts, daß ich grolle, schimpfe und weghöre; oder er hat unrecht, so ist es mir eine Befriedigung, daß die Welt einmal ihn und mich schwarz auf weiß nebeneinander haben wird. —

Wenn von Kerr gesprochen wird, pflegt nicht selten zuerst von seinen Mätzchen und Manieren gesprochen zu werden. Und in der Tat kann sein einzelner Aufsatz, oft bis zum Überdruß, durch die Aufdringlichkeit und Wiederkehr seiner Formeln, Arten und Unarten peinigen, seiner Späße, Kalauer und Anspielungen mit ecco und weißte und unterderhand. Wenn das schon in einem einzigen kurzen Zeitungsartikel zu spüren ist, wie sehr, wie unerträglich, denkt man, muß es sich summieren und steigern, wenn ihrer Hunderte zusammenkommen! Aber — ich spreche aus Erfahrung — etwas Unerwartetes geschieht, das Entgegengesetzte: es summiert und steigert sich nicht; sondern es hebt sich auf, und die nachklingende Erinnerung ist von Sterneschr Laune; die Manier als solche verschwindet, und übrigbleibt, in ihrer klaren Sichtbarkeit, die Leistung; ein um so merkwürdigerer Vorgang wenn man sich bewußt bleibt, daß das Umgekehrte die Regel ist, daß eine im einzelnen noch erträgliche Unart in der Häufung unerträglich zu werden und die Leistung zu ersticken pflegt.

Das zweite Wort, das im Gespräch über Kerr ohne Gnade auffliegt, ist der Vorwurf, mit Spott oder Augenaufschlag, er sei doch gar zu eitel. Immerhin ist Eitelkeit ein höfliches Laster, und von allen ihren Sorten ist die abstoßendste die schulmeisterliche, deren Kerr sich nie schuldig macht, so wenig wie der brennenden, zagen, die sich nicht heraustraut. Jean Paul beruft sich einmal auf jeden denkenden Leser, eine ausgestorbene Spezies inzwischen, „ob er sich je, wenn er eben ungewöhnlich eitel einhertrat, tiefe Gewissensbisse oder Mißtöne im Ich verspürt zu haben entsinnt, welche doch niemals fehlten, wenn er sehr log oder zu hart war; er nahm vielmehr ein ungemein liebliches Schaukeln seines inneren Menschen in der Paradewiege wahr". Der große Herzenskenner, dessen Weisheit hier wie zu tausend andern Malen den Schatten ins Helle umdeutet, macht aus dem Laster ein unschuldig zauberisches Lebensgefühl, und gerade Kerrs Eitelkeit gibt ihm recht. Kerr tut nicht dies und das mit ostentativer Würde, und ist nebenher eitel; sondern er bedient sich auch noch der Eitelkeit zu seiner Form, nimmt sie unter seine künstlerischen Mittel auf und zwingt sie, mitzuspielen mit den andern formspielenden Geistern. In seinen fünf Bänden verdirbt die Eitelkeit nichts, indessen sie das einzelne Blatt öfters zu verderben scheint.

Er spricht zuviel von sich selbst, sagt man und hängt diesen Tadel, irrtümlicherweise, an seine Eitelkeit an. Er spricht sehr viel von sich selbst; aber merkwürdig, er verhüllt sich damit mehr, als daß er sich enthüllte. Er erzählt, deutet an und geniert sich nicht; seine Reisen,

seine Landschaften und seine Geliebten bekommen reichlich Stimme und Raum; und dennoch: er wird uns dadurch nicht vertrauter, ja nicht einmal sichtbarer. Er preist die Bekenner, er selbst ist keiner. Was wie Bekenntnis aussieht bei ihm, als Selbstentblößung, letzte zynische Offenheit und keine Mördergrube aus dem Herzen machen, ist keins; weil es in den meisten Fällen nur renommiert und in einigen wenigen ein Kunstmittel ist, nicht wahrer, sondern eindrucksvoller zu schreiben. „Es ist anständig," sagt er, „für jeden Fall mitzuteilen, wie die Stimmung war, als man schrieb." Für jeden Fall, das meint er nicht und tut es nicht; in dem einen, wo er die Forderung stellt, läßt er einen Skandal im Preußischen Landtag auf die „Verfassung des Schreibenden" wirken — läßt er einen Skandal im Preußischen Landtag die Einleitung zu einem Artikel hergeben; wie er in einem andern daraus, daß ihm etwas zustößt, was ihn verhindern könnte, seinen Aufsatz zu schreiben, die Form des Aufsatzes macht. Die wirklich geheimen Motive, die ihn dazu bringen, sein Urteil zu färben, oder es auszusprechen, wo an sich kein Grund für ihn wäre, es auszusprechen — was auch eine Färbung ist —, die verschweigt er so gut wie jeder andre, weil er sie, wie jeder andre, verleugnet oder — auch er — nicht kennt. Um ein Bekenner zu sein, dazu ist er zu stolz und zu eifersüchtig. Es gibt in seiner Seele einen innersten Punkt, wohin er sich nichts eindringen läßt; woher aber auch nichts herausdringt. Er spürt es nicht, und spürt es doch und spricht darum vom Seelenhaften, Strömenden einen Ton zu hoch, zu dringlich und zu schwärmerisch.

Diese Anonymität Kerrs, so gewiß sie aus einem Mangel entstammt, so gewiß wurde sie ihm das Instrument seiner eigentümlichen Kraft. Durch sie wurde es möglich, daß Manier und Eitelkeit und Spiel mit der Persönlichkeit in seinem Gesamtwerk nur wie ein gemusterter Hintergrund sind, von dem die große, objektive Leistung klar und imponierend hervortritt. Kerrs Kritik objektiv? Das wird manchem ausbündig paradox erscheinen; aber es erscheint nur so. Seine Kritik *scheint* subjektiv, in höchstem Grade, zu sein, weil seine Methode bis zur Anmaßung frei und eigenwüchsig ist. Er macht nicht nur seine Statue, sondern hat sich auch die Hämmer, Bohrer und Feilen dazu gemacht. Da seine Kritik praktischen Anlaß hat — die Vorstellung, die auch Lessing als „den einzigen Gesichtspunkt zur Beurteilung eines theatralischen Werkes" ansah — und praktischen Zweck — die Zeitung des nächsten oder übernächsten Tages —, so erfand er sich seine Mittel, knapp, schlagend, wesentlich und doch nach Drang und Gefallen schweifend zu sein: die kurzen Kapitel, die andeutungsreiche, mimisch unterstützte Sprache, die Interpunktion, das erzwungene Einverständnis des Lesers auf ein halbes Wort, die Seitenbeleuchtungen vom Leben her, von den Tagesereignissen und von den andern Künsten. Aus mehr als einer Not wurde so eine Tugend gemacht, er erspart sich die „Gelenke", als in welchen nicht nur der Zeichner seine höchste Bewährung findet; aber auch hierbei fehlt es wohl an der logischen Bindung, doch nicht an der melodischen.

Dieses alles, obenein bei dem Verzicht auf Vollständig-

keit, ist die Ursache, daß man ihn für subjektiv oder für einen Impressionisten hält. Er ist beides nicht, er ist sachlich; gerade er kommt nicht vorgestimmt, läßt nicht die Dinge nur so wirken, sondern er springt sie an; seine Unvollständigkeit ist Auswahl, nicht Laune, und also ist sie Urteil. Noch in der scheinbar freiest spielenden Kritik gibt er von dem betreffenden Drama Bericht. Man muß da genau zwischen der Handschrift und dem, was in der Handschrift geschrieben ist, unterscheiden. Seine Manier ist nicht der Ersatz für Sachlichkeit, sie wird nicht Herr über ihn. „Von Fueßli," lautet ein Ausspruch Goethes, „wie von jedem genialen Manieristen, kann man sagen, daß er sich selbst parodiere." Es ist nicht schwer, Kerr zu parodieren; um so bewundernswerter, daß er selbst es nicht tut. Er geht nicht unter in seiner Art, und beginnt immer wieder von vorn. Wenn man das landläufig Kerrsche abziehen könnte und es Exempels halber einmal abzöge, so hätte man immer noch das Eigentliche, das Wesentliche, die Sache in der Hand.

„In jeder guten Rezension," sagt Jean Paul (über den ich Kerr nicht bloß gelegentlich hören möchte), „verbirgt oder entdeckt sich eine gute Ästhetik und noch dazu eine angewandte und freie und kürzeste und durch die Beispiele — hellste." Solche Rezensionen und solche Ästhetiken hat Kerr gegeben, und diese aus jenen herauszunehmen ist ein hoher Genuß; ein höherer noch, als ihn selbst es in der Einleitung, wie in einem Extrakte, tun zu sehen, denn alle Extrakte ätzen. Ich möchte ein Beispiel geben und wähle — das unwahrscheinlichste;

einen Spaß, eine Kleinigkeit mit einem zur Gewinnung von Ästhetik höchst untauglichen Objekt. Es handelt sich um ein Drama von Max Petzoldt, worin der Held einen Bankbeamten, der in Verdacht gerät, aus Neid trotz besseren Wissens unter dem Verdachte belästt, nach allerlei Roman von dem Rehabilitierten gefördert wird, schließlich beichtet und Verzeihung erhält. Kerr spielt Fußball mit dem Ball. „Man könnte ... sagen: wir wundern uns, daß der Held auch nachträglich noch immer schweigt, obschon er längst Freund geworden. Der Autor könnte sagen: nun, wundert euch! Man könnte sprechen: er ist der Verzeihung nicht wert, nachdem er so lange geschwiegen. Der Autor könnte sprechen: mein Bankbeamter verzeiht ihm aber doch! Man könnte darauf entgegnen: du hast aber die Gründe nicht genannt. Er könnte darauf entgegnen: das sind Imponderabilien. Man könnte nun antworten: im Drama zählen Imponderabilien nicht. Er könnte antworten: sie zählen im Leben, das Drama spiegelt das Leben.

Man könnte nun dem Autor zurufen: aber ich bin gar nicht ergriffen worden! Er könnte entgegnen: das liegt an dir! Man könnte rufen: die andren auch nicht. Er könnte entgegnen: doch — die Hälfte des Theaters war ergriffen. Man würde sprechen: die war unreif. Er würde sprechen: du bist vielleicht überreif.

Petzoldt (würd' ich nun sagen und ihn an der Halsbinde packen) — Petzoldt, es kommt auf den Ton, auf die seelische Luftschicht eines Autors an, auf die dichterische Gewalt, so in den Szenen redet. Petzoldt, Nichts-

Könner, Kunstbanause, abschreckendes Beispiel! Er würde sagen: geschimpft ist nicht kritisiert."

Das Spiel geht noch ein Kapitel weiter; es ist so komisch, daß man leicht übersieht, wie wahr es ist. Eine Ästhetik steckt darin, nämlich im Stenogramm eine Psychologie des Autors, jedes mißglückten Autors, jedes Autors. Und wenn Kerr sagt, daß sein Werk Kathedralen ähnele, „auf deren unscheinbarste Seitendächer man klimmen muß, um Durchgeführtestes, Fertigstes noch an jeder entlegenen Traufe zu finden", so lehrt das Beispiel, was damit gemeint ist und daß es stimmt. Kleinstes und Größtes so nicht nur Einzelfall für Einzelfall zerlegend, sondern auf ihre Ergiebigkeit an Theorie untersuchend und also für seinen Zweck gleich wichtig nehmend, wird er doch auch den Blindesten nicht zur Verwechslung von groß und klein verführen; er ist ein Meister in der Kunst, den Grad von Wichtigkeit, den er einem Objekte beilegt, seine Gleichgültigkeit, seine Kühle, seine Achtung merken zu lassen, auch wo er nichts davon mit Worten ausspricht.

Dieses alles, und alle Bewunderung dazu, heißt nicht, daß seine Kritik, von höchster Einheitlichkeit, wach, wahr, landgewinnend und überreich wie sie ist, die einzige mögliche sei. Der Gefahrpunkt für jede ächte geistige Natur steckt nicht in ihrer Schwäche, sondern im Zentrum ihrer Kraft. Denn dort ist der Grundgedanke behaust, der, wie ein Drache unersättlich nach Beute, sich nicht zufrieden geben will, ehe er die ganze Welt gefressen hat; vor dem jeder andre nicht bloß klein und kraftlos, sondern

gänzlich überflüssig ist; der Omar von Gedanke, der ohne Zögern die Bibliothek von Alexandria in Feuer aufgehen läßt. Die Hybris und die Ohnmacht des Individuums sind dort verknotet, der Sieg und die Niederlage; das einmalige, endliche Leben bekommt es zu erfahren, daß das ewige, unendliche seiner spottet, dem es doch eben erst in die Hand sich schmiegte, wie der Ton in die Hand des Töpfers.

Auf Kerr angewandt, auf seine Hybris, meint das nicht etwas Bürgerliches; nicht zum Beispiel seinen großen Anspruch. Es gibt in jeder Zeit mehrere größte Männer der Zeit, und ich habe ihrer in der unsrigen schon viele getroffen. Kerrs Anspruch zudem blitzt als ein Übermut durch die Seiten, und ist, wenngleich der Ariel sich in einen Kaliban zu verwandeln droht, Beflügelung für ihn, verstärkte Augenkraft, indessen er bei andern eher Verdunklung des Blickes bewirkt. Meint auch nicht die Verwegenheit seiner Irrtümer. Oft sind seine Gedanken, zwar immer klar und scharf, doch kurz (wie auch seine Konzentration, deren er sich rühmt, auf lange Dauerbarkeit nicht erwiesen ist), und leben davon, daß sie nicht weiter gedacht werden und unwidersprochen bleiben. Er sagt zum Beispiel: „Aus einem Gedanken macht der Stückmacher ein Stück. Der Schriftsteller einen Aufsatz. Ich einen Satz." Aber der Dichter macht kein Stück aus einem Gedanken; und es ist leichter, einen Satz zu schreiben, der wert und fähig wäre, ein Aufsatz zu werden, als diesen Aufsatz zu schreiben. Er sagt: „Mirjam hat jene Mutter der Mütter geheißen,

die Mutter des Heilandbochers — die ihr verplattet habt in ein Mariechentum; und makkaronisiert zur ‚Maria'... Mirjam hat sie geheißen. Tief und voll und für den Stern, auf dem wir sitzen, ein Urbild." Aber es gibt gar keine Mirjam und gab nie eine, sie ist nur eine Rückübersetzung. Er meint: „Wenn Heimann sagen will: man soll sich vom Tod nicht bedrücken lassen, sondern für das Leben erkenntlich sein, — äußert er diesen (ziemlich einfachen) Gedanken in folgender Form (die ziemlich uneinfach ist). A.: Es drückt mich, „daß ich mit jedem Tag, den ich lebe, einen Tag weniger zu leben habe". B.: „Einen mehr gelebt haben Sie mit jedem. Es wird Ihnen vorne nichts weggenommen, denn dort ist nichts; es wird Ihnen zum Vorrat zugelegt." Aber wer diese beiden Gedanken, seinen und meinen, für denselben halten kann, weiß überhaupt nicht, was ein Gedanke ist. Drei Beispiele, von denen besonders das mittlere typisch ist; so treibt Kerr Geschichte.

Die Irrtümer wiegen nicht schwer, sobald sie erkannt sind; sobald sie nicht, so oder so, verblüffen und für das Wesentliche genommen werden. Wesentlich aber sind die Lehren; und um sie nicht aufzuzählen, was sie abschreiben hieße, versuche ich, die eine, die Grundlehre zu formulieren, aus der sie alle stammen. Sie lautet: daß die Menschheit aus Furcht und Dunkel kommt, und daß alles, was sie davon befreit und die Schlacken ihres geistigen Ursprungs wegschlägt, die eigentliche, einzige und also notwendigste Arbeit sei. Das sogenannte Negative ist aus diesem Grunde positiv; aus demselben Kritik die höchste aller

Aufgaben; und insbesondere ist die Kunst daraufhin zu prüfen, ob sie nicht Reste der Furcht und des Dunkels weiterschleppt, falsch einschätzt oder gar glorifiziert. Eine große Lehre; und die bei Kerr nicht aus einer populären Philosophie kommt, sondern aus dem Lebensgefühl selbst. Alles Tun und Wirken der Menschen bestätigt sie, ja jedes gesprochene Wort. Und nur etwas Schweigendes in uns — widerspricht ihr zwar nicht, aber ist jenseits von ihrer Wahrheit, jenseits von Spruch und Widerspruch. Es weigert sich, einen Zustand der Menschheit, sei diese die Erscheinung aller Lebenden oder des einzelnen, für einen Übergang aus dem einen in einen andern zu nehmen; es weiß sich immer am Ziel.

Kerr — oder wie man mit der Peitsche philosophiert: denn es ist Philosophie, daß er den criticus auf den Thron setzt, nicht Anmaßung oder Genugtuung über seine Meisterschaft. Aber was geschieht der vorwärts gepeitschten „blöden Bande" unter seiner, wie unter jeder Peitsche unweigerlich? Daß die Kette zerreißt und die vorne Abgetrennten ins Leere zerstieben; daß die zurückbleibende Menge, zum kleinern Teil geängstigt, zum größern träge, nicht weiß, was vorgeht; und daß sich eine Anzahl um ihn selbst, den Geißler, drängt, darunter Blinde durch ihn, und Voraussetzungslose in einem niedrigeren, zufälligeren Sinne als dem seinen.

Indem Kerr die Kritik zu oberst stellt, auf die Weise wie er es tut, vom Rangstreit der Tiere in der Fabel abgesehen, wird alle sonstige Literatur zu einer Vorstufe von ihr, zu einer Art von Kritik, die des letzten Mutes

und der letzten Kraft ermangelt. So wie er als Psychologe ohne moralische Phantasie ist und sich fragt und sich's beantwortet, was er an Stelle des zu Untersuchenden tun und denken würde — eine Psychologie, die sehr weit hinter der wahren Menschenkenntnis zurück ist —, so fragt er sich auch, was vor sich ginge, wenn er selbst Kunstwerke verfaßte, und auch diese seine Antwort ist genau und ist dürftig. Er nimmt das Kunstwerk auseinander und beweist, daß es und wie es zusammengesetzt ist, und glaubt bewiesen zu haben, daß es zusammensetzbar sei, man brauche nur etwas Minderes zu wollen und zu können, als was der criticus will und kann. Er nennt den Dramatiker einen „Affen des sogenannten Schöpfers". Es ist sehr klein, einen Gott zu stabilieren, nur um an ihn nicht zu glauben. Die Welt ist nicht erschaffen worden, und der Künstler will sie nicht nachmachen. Die sogenannte Realität ist nicht der Zweck der Kunst, sondern eines ihrer Mittel der Überredung. Auch indem die Kritik Notwendiges leistet, auch wenn sie so Hohes zu leisten vermöchte wie die Kunst, so leistet sie doch nicht dasselbe. Dichtung und Kunst haben den Lebensgehalt zu ziehen, der sich auf keine andre Weise ziehen und der sich durch keinen andern ersetzen läßt. Und also ist er auch nicht zu benennen, denn sonst brauchte es wirklich der Kunst nicht dazu. Wohl wissen wir, daß eine Rang- und Wertordnung des Menschlichen damit verbunden ist; aber der Wert, um den es geht, ist weder sozial, noch moralisch, noch biologisch. Ein Dramatiker, und wenn man ihm auch zusieht, wie er „zusammensetzt", ist einem

Maler, einem Musiker wesensähnlicher als einem Kritiker. Etwas besser machen, ist von einer andern Art, als etwas machen.

Ein Unauflösbares ist da, das von keiner Kritik aufgelöst wird. Weiß Kerr das nicht? Er weiß es vielleicht tiefer und verwundeter als mancher andre. Und da er es nicht auflösen kann, so bleibt der kosmischen Ungeduld des Individuums nichts übrig, als es zu vernichten: sie macht es zum bloßen Objekt. Aber wie es auf dem ethischen Gebiet nicht genug ist, den andern Menschen als Objekt zu gewahren, sei es auch mit Liebe und ständiger Suttat, und die höchste Humanität erst dort ist, wo der andre Mensch als Subjekt gesehen wird, so ähnlich auf dem künstlerischen. Hier freilich lauert sogleich die Versuchung, daß alles verstehen heißt: alles verzeihen. Es handelt sich um Grenzen, wie immer, und Grenzen sind immer strittig; um einen allerempfindlichsten Punkt, von dem es auf der einen Seite in die Zerweichung, auf der andern in die Verhärtung führt. Selbst wenn jedes Urteil von Kerr unter den tausend richtig wäre; ein wenig das Bild geschoben, so daß ein andres Licht darauf fällt, ein Blick auf unsre Lider aus dem Auge der Kunst, noch während wir sagen: richtig, und es bleibt beim „richtig", aber die Hand schiebt es weg, als das Gleichgültigste, was es gibt.

Unbedingt, unersättlich, nie zu befriedigen, welt- und selbstzerstörend ist jeder Grundgedanke der Seele. Sie rettet sich vor der Zerstörung — durch die Kunst. So auch, nicht einfach von Talentes wegen, ist Kerr ein Künstler. Er ist es, nicht weil Kritiken Kunstwerke wären, denn das

können sie nur in dem uneigentlichen, weiten und verschwemmenden Sinne sein, wie auch Reden und Briefe es können. Er ist ein Dichter, nicht weil er auch dichtet, kaum während er dichtet. Er ist ein Dichter, weil er in sich die Saiten gespannt trägt, auf denen der unendliche Pan mit allen Fingern harft; sein Herz hat viel und groß Begehr: was wohl in der Welt für Freude wär, allen Sonnenschein und alle Bäume, alles Meergestad' und alle Träume in sein Herz zu sammeln miteinander; ein Dichter, weil ihm das Wort zu Leben und das Leben zur Melodie wird.

Wer viel fordert, muß viel geben. Wenn jeder seinen Inhalt so vollkommen in seiner Form ausgösse, wie Kerr seinen Inhalt in seiner Form, so stände es nicht schlecht um die Welt; das ist das Ethische und das Vorbildliche an ihm.

# Erinnerung an ein Buch

In einer Musterung der deutschen Erzähler sprach Hermann Hesse abschätzig, zumindest gleichgültig von den Versuchen, in der Geschichte unsrer Dichtung Richtungs- und Entwicklungslinien zu konstruieren; eine Meinung, der zu widersprechen so angenehm und nützlich sein kann, wie ihr zuzustimmen. Es versteht sich ohne weiteres, daß gerade ein Dichter nicht freundlich von Klitterungen denkt, die, auch wo sie nicht auf Willkür und Vorurteil beruhen, noch immer das Freieste, was es gibt, verbinden — binden wollen. Er selbst braucht ja nicht einmal das Entstehen eines Dinges, um seiner Schönheit teilhaftig zu werden, — lacht das Kind in der Wiege, so ist sogar der himmlische Augenblick vergessen, der es erweckte, geschweige die Nacht der Schwangerschaft und die Qual der Geburt; um wieviel belangloser muß ihm da erst das nachträgliche historische Permutationsspiel vorkommen. Anschauend fühlendes Glück, nichts Höheres wünscht er sich vom Kunstwerk, und mit diesem Höchsten zufrieden, sieht er den Leser, Hörer und Betrachter am liebsten. Aber die Menschen sind von Natur produktiv, und wo sie nichts mehr dazu tun können, da wollen sie wenigstens verstehen. Sie erinnern sich, sie vergleichen,

sie verknüpfen. Jeder Genuß hebt das Zeitgefühl, das Selbstgefühl auf, aber sogleich nimmt das Rad den süß Vernichteten wieder in seine Umdrehung, und der Genuß wird zum Urteil. Immer besteht der Vorgang darin, Herr über etwas zu werden, was über uns hat Herr werden wollen, und nur Stadunterschiede liegen zwischen der halb instinktiven Regung, zum Zwecke der Beleuchtung eines gegenwärtigen Kunstwerks ein abwesendes in das Bewußtsein herzuziehn, und einer philosophierenden Kunstgeschichte, die, eifersüchtig auf ihre Erstgeburt, auch den edelsten Steinblock verwirft, der ihr nicht in ihr zerbrechliches Gewölbe paßt. Der Künstler glaubt ehrfürchtig an Erscheinungen, die sich der Wissenschaft entziehen; die Wissenschaft, auch in ihren Vorformen, wehrt sich gegen die Beschränkung.

Ist nun dieser Widerstreit auch auf der Natur der Dinge begründet, so stammt doch viel Schaden daher, und wenn zwar zuerst nur für das Publikum, so doch mittelbar, durch Hemmung, Verbitterung und Vereinsamung, auch für die Kunst selbst. Das konnte jeder beobachten, der irgendeinmal eine mehr oder minder klar tendenziöse Schulbildung in einer der Künste erlebt hat. Sogleich strömen die Mittelmäßigkeiten herbei und nehmen an dem immer gewissen Ruhme des neuen Aufruhrs teil; indessen um den wirklich Ursprünglichen die Wüste der Heimatlosigkeit wächst, wenn einmal das Schicksal sie um ihn gebreitet hat. Wo blieb Bruckner, als sich um Wagner und um Brahms Partei und zwischen den Parteien der Kampf bildete, von welchem jeder von den

beiden profitierte? Und wo bleibt er heute, wo eine vermeintliche Konsequenz der Musikentwicklung Anhänger in selbstbetrügender Kühnheit bis zum Äußersten führt, nur nicht zum Genius! Leidet nicht vielleicht unsre deutsche Malerei ständig darunter, daß sie sich durchaus weigert, eine Geschichte zu leben, die zu schreiben den Schreiber mit der wollüstigen Genugtuung der Logik erfüllte? Unsre Literatur jedenfalls hat durch die Einheiten und Gruppierungen, mit denen man die Überfülle ihrer Erscheinungen zusammenfaßte, an ihrer lebendigen, weiterzeugenden Kraft Einbuße erfahren. Möser, Lichtenberg, Hölderlin, Eichendorff, Büchner — ein jeder von ihnen hätte mehr Folge wirken können, wenn er gar nicht oder richtiger wäre eingeordnet worden. Ja, für eine tiefe Erfühlung der deutschen Literatur wird sogar die offenbar unumgängliche Einteilung in Dichtungsarten zum Hindernis. Vergleichen wir die Heroen der europäischen Literaturen, so finden wir Äschylus, Shakespeare, Calderon, Corneille und Molière, Dante und Chaucer, Rabelais und Cervantes fast identisch mit den von ihnen geübten Formen, Goethe aber völlig außerhalb ihrer und inkommensurabel auch in diesem Betracht.

Dieses alles, könnte man einwenden, spräche ja nur gegen falsche Konstruktionslinien, nicht jedoch dagegen, daß man überhaupt welche zieht. Und z. B. würde besonders die neuere deutsche Literatur es als eine Wohltat erfahren, wenn ein Kundiger *hinter* die Formen sähe, den bedenklich schulmeisterlichen und bildungs-

bürgerlichen Tumult des 18. Jahrhunderts geringer als üblich einschätzte und statt dessen, durch Religion und Kirche hindurch, eine geheime Linie rückwärts verfolgte, so daß Goethe am Ende einer fünfhundertjährigen Geisteskette stünde, nicht bloß am Anfang einer Zeit, die an ihm ohnmächtig wird.

Schließlich aber wird noch die tiefste solcher Redaktionen teilweise falsch, noch die oberflächlichste teilweise richtig sein. Und wo man also Systeme schafft mit Objekten, die sich von Natur dem System nicht fügen, Wissenschaft treibt mit Dingen, deren wesentlicher Kern der Wissenschaft unzugänglich ist, dort kommt alles auf einen selbstverleugnenden Takt an. Man muß sich bewußt bleiben, daß Gedanken derlei Art nur fruchtbar sind, wenn sie über einen gewissen transitorischen Charakter nicht hinausbegehren, und wahr nur in einem ganz bestimmten Flüssigkeitszustand; um einen Grad starrer, so werden sie Irrtum, werden Lüge und werden schließlich frechster, demagogischer Betrug. Von diesem Takt ist wenig vorhanden.

Es sind jetzt eben fünfundzwanzig Jahre her, seit in Deutschland ein Buch erschienen ist, das unserm Geistesleben dienen wollte, nicht indem es dem Kulturbesitz irgendein neues Gebilde hinzufügte, sondern indem es, durch Beleuchtungen und Beziehungen zwischen den vorhandenen Gebilden, Kulturpolitik versuchte: „Rembrandt als Erzieher", und soviel dawider, damals und heute, auch zu sagen ist, es hat den Takt. Nach jahrzehntelanger Trennung hab ich es wieder aufgeschlagen, — es ist ohne

Zweifel stumpfer geworden; etwa als hätte jemand in Blei Ornamente geschnitten, die nur vom Glanz des frischen Metallschnittes Sinn haben und in dem Grade absterben, wie das Metall an der Luft erblindet. Die kurzatmigen Sätze, vom gleichen dürftigen Rhythmus, haben nicht die geringste buchbildende Fähigkeit; man kann es nicht lesen, kann kaum darin lesen und muß wohl oder übel sich begnügen, darin zu picken. Dennoch — in dieser Formschwäche liegt sein Takt und seine Wahrheit. Seine Gedanken wollen wirklich nur beleuchten und beschatten, und so treiben sie mit Recht wie Wolken vorbei. Das s'effacer, das der Rembrandtist an gewissen niederdeutschen Politikern rühmt, übt er selbst planmäßig aus; wie er sich ja auch das Schicksal der Anonymität nicht nur in seinem Buche eigensinnig und planvoll bereitet hat.

Bekanntlich hat das Buch gleich bei seinem Erscheinen einen für deutsche Verhältnisse ungeheuern Erfolg gehabt. Es wuchs schnell in hohe Auflagen, denn sein Verfasser, wenig begütert wie er war, hatte lieber seinen Gewinst beträchtlich schmälern wollen, als daß er seinem Verleger erlaubte, einen hohen Preis für das Buch anzusetzen. Und so wurde es wohl mehr gekauft als gelesen; sicherlich aber mehr verschlungen als gelesen. Es war so bekannt, daß es mehrfach parodiert wurde; vor allem wurde es, auch eine Form der Parodie, schleunigst nachgeahmt; beides die Folge eines Stils, der es sich mit Antithesen, oft höchst geistreichen, doch ebensooft recht wohlfeilen, bequem machte. Mit Vergnügen er-

innere ich mich eines Schriftstellers von damals, der etwas Belangvolles auszusagen glaubte, wenn er kakelte, Bismarck sei eine grade Serte und Windthorst eine krumme Gräte. Diese Frieseln gingen natürlich schnell vorüber; andre seiner Wirkungen aber hielten länger vor, und eine gewisse Manier der Kunstbetrachtung — diese Spiegeldrehungen, Analogieen, enharmonischen Verwechslungen der Begriffe, Vertauschungen der Künste, dieses verwegne Summeziehen aus Jahrhunderten, Kulturen und Rassen — Art wie Unart, verdankt ihm Anstoß und Beispiel.

So blitzartig wie er gekommen war, so tief schlug das Dunkel bald über ihm zusammen. Ja, es erging ihm so, daß viele nach anfänglicher Beraubung sich auf eine eigentümliche Weise genierten, ihn zu zitieren. Die allzu bereitwillige, allzu berauschte Hinnahme scheint immer aus ihrer Reue eine Rache machen zu müssen, ergeht es doch sogar mit Nietzsche ähnlich. Kein Wunder; ein Buch wie „Rembrandt als Erzieher" verführt doch auch zur illegitimen Idealbildung von der Sorte, daß ein Ideal nicht als Pflicht und Aufgabe vor den Menschen steht, sondern als Schmeichelei und Überheblichkeit, als Entlastung des Gewissens, gut genug, die andern daran zu messen, nicht sich selbst. Und natürlich waren auch in diesem Falle Anhänger die verderblichsten Abnutzer. Mit schadenfroher Begierde nahmen sie die Sätze von ihm, mit denen er draufschlug, mit denen sie draufschlagen konnten, und ließen alles, womit er sie einschränken mußte, links liegen zugunsten freierer Weide.

Zum Beispiel ist er, was man einen Antisemiten nennt, von scharfer, obenein gebildeter Tonart; das konnte man brauchen. Zugleich aber spricht er mit Freundlichkeit von Felix Mendelssohn, mit Liebe von Rahel, mit Respekt von Heine, und von Spinoza gar mit unbedingter, ihn seinem Rembrandt gleichsetzender Ehrfurcht; das konnte man nicht brauchen. Und überhaupt, wenn man es recht besieht, so macht er einem doch zu schaffen; er ist zu besonnen, als daß er ohne derbe Fälschung für demagogische Zwecke leicht zu gebrauchen wäre, ist zu vielfältig, — zu sehr auf Kunst erpicht.

So, alles in allem, ist er zu Unrecht vergessen. Und da es ihm doch nicht gelungen ist, seine Persönlichkeit völlig auszulöschen, so wäre es von Wert, seine Biographie zu haben. Er muß ein ungewöhnlich und wahrhaft interessanter Mensch gewesen sein. Wüßte man nichts weiter von ihm, als daß er, ein gestandener Mann, sich's versuchen wollte, den zusammengebrochenen Nietzsche zu heilen, so müßte man aufmerken; nur eine Seele von bewahrter Kindlichkeit kann auf den schönen Irrtum verfallen, vor einem schwermütigen Saul die Davidsharfe zu schlagen, nur ein Liebender macht vor den Toren des Wahnsinns nicht freiwillig halt. Sein Name war Langbehn. In Leibls und Thomas Leben trat er auf, als dort noch nicht viel Verkehrs war. Ein Romantiker ohne Selbstsucht, schweifte er umher und starb, auch darin ein Romantiker, als Katholik. Er scheint doch einer der Menschen gewesen zu sein, von denen noch was übrigbleibt, — wenn nichts mehr von ihnen übrigbleibt.

Mit dem erneuten Interesse wächst, wie nicht selten, der Zweifel. Ist an dem Rembrandt-Buche noch Beträchtliches lebendig? Daß es an schönen und glücklichen Wendungen reich ist, würde nur bei einer Ökonomie des Geistes etwas besagen, die von der vorwärtsströmenden Zeit keinem Volke erlaubt wird. Mehr ist es schon, daß er entwicklungsfähige Linien zu einer deutschen Bildung entworfen hat, durchaus ohne andre Enge als die der nationalen Individualität, und an Humanität dem „guten Europäertum" nicht unterlegen. Am herzlichsten rührt uns seine Arbeit für Rembrandt an. Selten hat ein Künstler dem Schriftsteller eine so edle, tiefe und geistige Deutung zu verdanken, wie Rembrandt ihm. Rembrandts Bilder „gleichen dem zarten zitternden Schleim, aus dem sich das erste organische Leben entwickelt", und: „Eine zur Harmonie aufgelöste Bitterkeit erfüllt sie — wie die Werke Beethovens." Auch wem jenes Wort zu seltsam erscheint, dieses muß er unübertrefflich finden; es malt zugleich den vornehmsten Adel des Geistes überhaupt.

Doch mit alledem will sich ja das Buch noch nicht genug tun. Es will ja Rembrandt zum Erzieher Deutschlands machen, will einen „heimlichen Kaiser" heraufführen, einen Künstlerhelden, der das von allen Winden des kalten Eigennutzes zerstreute Volk so ordne, wie der Bogenstrich den Staub auf der Platte orpheusmächtig zu Klangfiguren zwingt. Individualität sei für den einzelnen und für das Volk das Mittel gegen die schwere Seelenerkrankung. Faßt man, wie billig, die Lehre als

Prophetie, so war es schlecht prophezeit. Die Welt hat seitdem den Künstler nur immer mehr an die Peripherie gedrängt, und individualitätskräftiger ist sie nicht geworden.

Ist darum zu verzagen? Jenes Buch wurde ungefähr ebensoviele Jahre nach dem Deutsch-Französischen Kriege wie vor dem jetzigen geschrieben; also in der tiefsten Talmulde des Friedens, in einer unbewußten Muße der Zeit. Wir wissen heut, daß wir immer doch mehr in Not und Drang leben, als wir Nachtwandler sonst ahnten, und daß die Not um einiges heiliger ist, als wir zu glauben das Recht hatten. So verbietet sich über viele Erscheinungen mit einem Schlage alle Philosophie, am ersten die tanzende, ein Achtgroschenstück ist wieder mehr wert als ein Gebet, und alles kommt auf „Beschäftigung an, die nicht ermattet", „die zu dem Bau der Ewigkeiten zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht, doch von der großen Schuld der Zeiten Minuten, Tage, Jahre streicht". Der Künstler wird es zufrieden sein.

# Jüdische Kunst

Es gibt jüdische Künstler; das sind Künstler, die Juden sind; oder Juden, die Künstler sind. Jeder Fall der Art ist ein einzelner Fall. Die Kunst selbst — die nach dem wahren Sprichwort lang, indessen das Leben kurz ist — hat göttliche Macht genug, dafür zu sorgen, daß jeder, der ihr verfällt, vollauf damit zu tun hat, ihr Gebot zu erfüllen. Wenn die Stunde des Ermattens Zaudern, Zweifel und schlechtes Gewissen bringt, so wird der Künstler daraus, daß er Jude ist, sich das Gift so gut saugen wie aus jeder andern Tatsache seines Schicksals, und wird auch dieses Gift, wie ein andres, zu einem heilsamen oder einem zerstörenden machen, je nach dem Glück und der Kraft seines Geistes. Immer bleibt es ein einzelner, ein besonderer Fall. Wie sehr der zuschauende Müßiggang oder die ungebetene Wissenschaft es zu einem generellen Fall machen möchte, der Künstler selbst wird niemals damit einverstanden sein. Er wird nie erlauben, daß ein ewig unentscheidbares Verhältnis von kurzer Hand entschieden werde, das nämlich zwischen dem einzelnen Willen des Künstlers und seiner unendlichen Verpflichtung gegen die Jahrtausende, die ihre Sprache, Fertigkeiten und

Verwandlungen in das große Element geleitet haben, das ihn trägt.

Hiergegen sich wehren, heißt den Fluß bergan treiben — eine Beschäftigung für Don Quichote, der übrigens ein ehrenwerter Mann ist. Kein jüdischer Künstler von heute hat eine so allgemein als rassig anerkannte Physiognomie wie Liebermann; aber wenn er malt, hat er ein „treu holländisch" Auge. Wer in seinen Bildern den Juden sieht, Bartels von hüben und Bartels von drüben, betrügt sich wie der Lichtenbergsche Neunmalkluge: Wenn man weiß, daß einer blind ist, glaubt man, man sieht es ihm von hinten an. Hebbel, der über jedes Ding auf Erden, das ihn angeht, spricht, spricht von keinem so wenig wie von seinem Dithmarschentum; das blieb seinem Landsmann vorbehalten — wir wollen uns vor derlei Landsmannschaft hüten.

Aber lassen wir die Beispiele, und lassen wir die Künstler. Die junge jüdische Bewegung sorgt um das weitere Problem, sie diskutiert eine jüdische Kunst. Fragen wir uns also, ob eine solche möglich sei, das heißt: welches Merkmal ihr zukäme.

Nicht der jüdische Stoff an sich würde ihr den Charakter geben; der altjüdisch heroische nicht, der Gemeingut aller Literaturen ist; aber auch der moderne nicht, der die betreffenden Werke immer nur zu Spezialfällen einer sozialen Kunst zu machen imstande ist. (Auch ein Thorarollenschreiber von Israëls ist nur eine besondre Art von altem Manne.) Die Form wiederum manifestiert, so bald und so lange die nationale Gebunden-

heit nicht mehr eng ist — das gilt nicht bloß für Juden, sondern allgemein —, in so hohem Grade das bloße Individuum, daß sie kein Kriterium für die Nationalität abgibt. (Wenn man von sonstwo wüßte, daß Hebbel ein Jude sei, so würde man in seiner Form nichts als Bestätigung dafür lesen; und bei Wagner erleben wir es ja, daß er für die einen der Alberdeutsche ist, während er für die andern schon „judenzt", je nachdem, ob man die bekannte Hypothese über seine Abstammung glaubt oder nicht.)

Junge, provisorischer und unklarer Zustände überdrüssige Juden haben die unausbleibliche Paradoxie der jüdischen Kunst eingesehen. Unter den Heilmitteln, auf die sie verfielen, ist das kühnste und auf den ersten Blick radikale, daß sie nun hebräisch auch lernen, um hebräisch zu schreiben. Die Frage ist, ob man in einer erlernten Sprache anders als künstlich, nachahmend, ja unbewußt travestierend dichten kann; oder ob die Sprache stark genug ist, ihr Gesetz, ihren Willen und ihre Vergangenheit über alle sonstige Vergangenheit siegen zu lassen. Sie müßte in diesem Falle sogar noch imstande sein, den Pinsel des Malers so gut wie den Meißel des Bildhauers und die Höhlung eines Saiteninstrumentes zu verändern. Vielleicht könnte sie das sogar; und außer denen, die sie erst lernen müssen, gibt es ja längst die vielen, die sie von Hause aus beherrschen und, wie die Sachverständigen uns belehren, immer lebendiger sprechen und schöpferischer schreiben; aber auch diese alle mitgezählt, hätten wir zwar eine hebräische Literatur,

doch immer noch keine jüdische Kunst. Schließlich: als die Juden aramäisch und griechisch sprachen, ging ihre besondere Produktivität nicht verloren; die verlorne wiederzufinden, wird es nicht ausreichend sein, hebräisch zu sprechen.

Denn der Gehalt der Kunst wird durch Stoff und Form nicht ausgemacht. Es ist in ihm noch ein besonderes geistiges Element, das mehr darin besteht, zu wem die Kunst spricht, als über was und wie sie spricht. Zu wem also würde eine jüdische Kunst zu sprechen haben? Zu Juden natürlich. Aber, wenn ein heutiges Theaterpublikum nicht nur zu neun Zehnteln, sondern vollständig aus Juden bestünde, wenn alle Schauspieler, alle Textverfasser nebst dem Komponisten der Operette Juden wären, so würde das doch hoffentlich nicht eine jüdische Kunst ergeben. Die würde sich nicht an zufällig zusammengelaufene, sondern an notwendig zusammenhängende Menschen wenden. Und solche finden sich ausschließlich im geordneten, durch Festtage eingeteilten Leben der Gemeinde. So wie allein im Schutzbezirk des Gemeindelebens der Jude sich nicht am fremden Werte mißt und keinen Haß und keine Verachtung zu verderblicher oder heilsamer Verwirrung in die einzelne Seele dringen läßt, so kann einzig die jüdische Gemeinde die Realität sein, zu der eine jüdische Kunst sprechen, und also existieren könnte. Vom schlichtesten und schläfrigsten Sonntagskirchentag eines kleinen Dorfes bis zu den großen Chorwerken von Bach gibt es immer noch eine Verbindung. Ein jüdischer Musiker könnte aus dem Sabbat-

abend und dem Versöhnungsabend Gebilde schaffen, die wiederum ihren Ursprung heiligten. (Es genügt nicht, eine synagogale Melodie für das Cello zu verarbeiten.) Die Thorarollen sind mit Schmuck und Stickereien geehrt — da sind Aufgaben für das Kunsthandwerk. Es wäre zu denken, daß ein jüdischer, für das Drama begabter Mann das Purimfest zum Anlaß nimmt, Stücke zu dichten, die aus der Lebens- und Maskenfreude des Tages geboren sind und ihr anheimfallen.

Ich sage den jüdischen Künstlern nicht, daß sie dieses alles tun sollen. Aber all ihr Theoretisieren wird unnütz sein, solange sie es nicht tun. Nur auf diese Weise könnte es eine jüdische Kunst geben; andernfalls haben wir immer nur einen mehr oder weniger umstrittenen, mehr oder weniger wertvollen Anteil der Juden an der Kunst.

# Die Geschichten des Rabbi Nachman *

Rabbi Nachman von Bratzlaw war ein jüdischer Mystiker in der Ukraine; er lebte von 1772 bis 1810. In den letzten Jahren seiner Wirksamkeit nahm er, das Trügerische der eindeutigen Lehre immer tiefer erkennend, die Gewohnheit an, seinen Anhängern und Jüngern Geschichten zu erzählen. Die Schüler schrieben sie, mehr frommen Sinnes als mit dem Gefühl der literarischen Verantwortlichkeit, so gut es gehen wollte, nieder und ließen nach dem Tode des Meisters dreizehn davon im jüdischen Original und mit der Übersetzung ins Hebräische drucken. So vom zweifachen Dunkel einer unterirdischen Sprache und eines wenig authentischen, verdorbenen Textes umfangen, konnten diese Märchenaschenbrödel auf einen, der sie ans Licht erlöste, nur mit schwacher Hoffnung warten. Wer die Aufgabe hätte übernehmen wollen, der durfte nicht abtrünnig, aber er mußte frei sein; so frei von der alten Gemeinschaft, daß er eine anschauende Freude an ihrer Eigenheit hegen

* Die Geschichten des Rabbi Nachman. Ihm nacherzählt von Martin Buber. Literarische Anstalt Rütten & Loening, Frankfurt a. M. 1906.

konnte, und doch von ihr zu fest gehalten, als daß er seine Freude bloß der Bereicherung seiner Sprache und seines Witzes dienstbar machte. Ein unruhiges Blut mußte es sein, mit der Wanderlust: aus der Heimat in die Heimat, und mit einer Sehnsucht, die ehrlich genug wäre, zum Willen zu erhärten. Ein Ausspruch des Nachman lautet: „Es gibt Steine wie Seelen, die sind hingeworfen auf den Straßen. Aber wenn einst die neuen Häuser gebaut werden, dann fügt man ihnen die heiligen Steine ein." Dergleichen heilige Steine im Kehricht der Sassen zu finden, sie aufzuheben und sauber zu machen, gelingt immer nur dem Menschen, den es nach dem neuen Hause verlangt.

Und darum ist es schon eine kleine Verheißung, daß dieses Buch vom Rabbi Nachman überhaupt jetzt existiert; aber obenein existiert es in einer schönen Weise. Martin Buber, der eine Anzahl Aussprüche des Rabbis und von den Erzählungen sechs ins Deutsche übertragen hat, ist in der glücklichsten, genauesten Stellung zum Gebiet seines Forschens: entfernt, doch nicht entfremdet, ein Nachkomme jüdischer Gelehrter mit dem Stolz des Enkels, und dabei von dem Gewissen der Zukunft aufgeregt. Weder ein historisches, noch ein Geschmacksinteresse leitete ihn, sondern die unmittelbar gefühlte Gegenwart und Mahnung geistiger Ahnen. Er hat vor, noch tiefer in jene verschollene Provinz der Weisheit einzudringen und insbesondre das chassidische Denken dem Abendland vertraut zu machen; möge ihn der Dank für seinen ersten Versuch in seinen Plänen bestärken.

Buber hat die Märchen in einem einfachen, fast ein wenig resignierten Stil wiedererzählt, der ihnen gut zu Gesichte steht. Er hat mit Glück vermieden, den volkstümlichen Vortrag bis zur Ziererei zu steigern, und ist nur wegen einiger Stellen zu tadeln, an denen er, vielleicht gerade, weil seine Natur durchaus zur Abstraktion drängt, in einer modernen, unnaiven Manier seine Worte zu malerisch und zu bedeutungsvoll setzt. Die sechs Erzählungen scheinen von den vorhandenen dreizehn gut ausgewählt; sie zeigen eine Entwicklung und Selbstbefreiung Nachmans und den Umfang seines Talents so klar, daß sie wohl als repräsentativ für sein ganzes Werk gelten können. Es handelt sich um ein unbekanntes und unüberschaubares Gebiet; und Gewissenhaftigkeit und Takt des Herausgebers sind, wenn irgendwo, hier vonnöten. Buber erringt unser Vertrauen schon durch das knappe, einleitende Kapitel über die jüdische Mystik, ein Meisterstück an Prägnanz und Führung.

Die Geschichten selbst sind an Wert verschieden. Am niedrigsten steht die erste: „Vom Stier und vom Widder"; schon darum, weil sie den Juden im Glaubenskonflikt mit der nichtjüdischen Landesgewalt zeigt und also mehr politisch als religiös ist. Dementsprechend ist das ethische Ergebnis von empörender Unfreiheit; das Festhalten am Glauben wird so sehr als oberste Tugend empfunden, daß daneben ein unverhüllter Verrat nicht einmal bemerkt, geschweige denn als Pflichtenkonflikt benutzt wird. Dazu stimmt es nicht übel, daß die Einkleidung an das Buch Esther anklingt. Der Ton ist

frostig und lehrhaft. Er hebt sich in der zweiten Erzählung, vom „Rabbi und seinem Sohn", fast ins Novellistische, wird aber des Materials nicht völlig Herr und läßt noch erkennen, daß Begriffe, nicht Spiel und Anschauung den ersten Antrieb zu dieser Poesie gaben; wie Nachman selbst es ausdrückt: „Ich habe in mir Lehren ohne Kleider, und es ist mir gar schwer, bis sie sich einkleiden." Ganz leicht aber, frei, heiter und liebenswürdig ist die „Geschichte von dem Klugen und dem Einfältigen", ein entzückendes Stück von ächter Volkstümlichkeit in seinen Mitteln und in seiner Tendenz; ein Kluger, der alles sieht und dem die Dinge, wenn sie Illusion geben sollen, wegen ihrer Unvollkommenheit versagen, — und ein Einfältiger dagegen, ein wahrer Bettler, wahrer König, der freudig in der Illusion lebt und dem sie darum, wenn er es braucht, auf alle Dinge vollkommen paßt. Am Ende kommt der Einfältige zu Macht und Ehren, der Kluge zu Schlägen; zur Weisheit jener und dieser zu Torheit.

Noch stärkere Märcheneinheit durchdringt die vierte Geschichte. Aber erst in der fünften, vom „Meister des Gebets", formt sich die besondre Physiognomie Nachmans als eines Lehrers und Dichters aus. Diese Erzählung ist, im Gegensatz zu den andern, auch zeitlich bestimmt; ein Hall von den Triumphzügen Napoleons ist bis in die verlorene Stille jener einsamen Reflexionen gedrungen; manches darin liest sich wie eine Vorahnung des amerikanisierten Europas von heute; das Ganze eine Allegorie von der einen einigen Quelle, die den

Sänger, den Weisen, den Ethiker und den Helden tränkt.

Die tiefste ist die letzte, unvollendete Geschichte, von den „sieben Bettlern"; in ihr endlich wird das Gespinst zum mystischen Netz, die ganze Welt damit zu fangen. —

Wenn dieses Buch vereinzelt bliebe, wäre es immer noch ein schönes Buch; wenn es aber keine verfrühte, verflogene, morgen verdorbene, sondern eine rechte Sommerschwalbe wäre, so würde es zwar auch dann nur ein Buch sein, Bücher zu Nachfolgern und Bücher zu Feinden haben; aber es würde doch ein Anfang damit gemacht sein, über Juden und jüdisches Wesen anders als aus Gründen und zum Zweck des Kampfes zu sprechen. „Bin ich es denn, den sie hassen?" fragte der von Fremden bedrängte, aber auf Leben und Tod zur Milde entschlossene Rabbi Nachman; „sie haben sich einen Menschen ausgeschnitzt und streiten wider ihn." In Wahrheit ist über die Juden seit langer Zeit kaum etwas gesagt worden, was nicht solcher Bildschnitzerei, Herrgott- und Teufelschnitzerei, geglichen hätte. Der Trieb zum Angriff machte blind, der Trieb zur Abwehr desgleichen.

Und das ist kein Wunder, denn eine paradoxere Stellung als die der Juden im Abendland ist nicht auszudenken. Für den Erzjuden gibt es kein Christentum; aber für den Erzchristen gibt es ein Judentum, und zwar als eine in gewissem Sinne zu respektierende Offenbarung Gottes; — jedoch der Hochmütige ist der verachtete,

günstigstenfalls der geduldete Fremde, und der mit Respekt Anerkennende ist der Herrscher im Land.

Was aber ein gesundes, aus unbefangner Anschauung schließendes Urteil über die Juden am meisten erschwert hat, ist die durch die Umstände erzeugte falsche Rangordnung der jüdischen Persönlichkeiten. Zerrissenes Volkstum verursacht immer eine solche Störung. Es kommen Männer an die Oberfläche, die als repräsentativ gelten, ohne es zu sein; andre verschwinden im Dunkel, die repräsentativ sind, ohne es zu scheinen. Es ist wahrscheinlicher, daß ein zu Macht und Ansehn gekommener Montenegriner das ächte Montenegro repräsentiere, als daß das wahre Deutschland in einem zu Macht und Ansehn gekommenen Deutschen persönliches Leben wird; für den Juden ist dieses Verhältnis noch hundertfach ungünstiger. Denn je exzentrischer ein Volk und sein Staat leben, um so exzentrischer sind die Geltung und der Wert der einzelnen Menschen. Nicht, wie Ibsen gemeint hat, weil sie der Last des Staates ledig wurden, überstanden die Juden so viele Stürme und Stöße; sondern trotzdem sie ihr Volkstum nicht staatlich konnten auswirken und organisieren lassen.

Auch das Judentum konnte nur, wie alles Leben, bestehen, indem es sich erneuerte; und auch diese Erneuerung war, wie jede, nur durch das möglich, was innerhalb des alten Körpers gegensätzig und anarchisch, als Störung und Unruhe empfunden wird. Auch dieses, für manchen ersten Blick irreligiöse, weil erstarrte Volk ist in allen Jahrhunderten von dem Solfstrom der Religion ge-

wärmt und vor der Erstarrung bewahrt worden; auch seine Religion war die tiefe Ketzerei: Mystik und Heidentum. Bekommen wir eine Geschichte der jüdischen Mystik, so wird dazu auch die des jüdischen Heidentums gehören: von dem im Talmud vielfach spürbaren Haß des Mannes aus dem Volke gegen die Schriftgelehrten bis zu Nachmans Ausspruch, hundert Jahre vor Nietzsche: „ohne bösen Trieb ist kein vollkommener Dienst." Und wie die Mystik ihren Zusammenhang mit dem Christentum so wenig verleugnen konnte, daß ihre Anhänger noch heute als abtrünnig verdächtigt werden, so gehört zu dem Bilde der Feste Israels in den Weinbergen und zu den Hymnen auf die Freude, die als letzten Ausdruck der Weisheit, die ihn trägt, Rabbi Nachman hastig und herzlich singt, auch der frohherzige Jesus von der Hochzeit zu Kana. Mehr als sie wissen, sind die Menschen einander „nahe auf getrennteſten Bergen".

# Die Sagen der Juden *

Die Sagen der Juden führen ein apokrypheres Dasein als die andrer Völker. Kein Name von Fluß, Flur, Berg und Halde, Wochentag und Festzeit bewahrt in lebendiger Tradition Vorstellungen der Vergangenheit, Träume, Erinnerungen und Auslegungen der Nacht- und Frühmorgenphantasieen des Volkes. Vergeblich hätte der Sammler zum Wanderstock gegriffen; Mutter, Märchentante und Amme würden ihm nicht, wie den Brüdern Grimm, das Notizbuch füllen. Zwar kann man zuweilen hören, daß ein ungebärdiges Kind ein Sambation gescholten wird, nach einem mythischen Flusse, der nur am Sabbat sich zur Ruhe legt; aber von Lilith, Adams erster Frau, hat ein junger Jude höchstens aus dem „Faust" Kenntnis, von der Hierarchie der Engel aus mittelalterlichen Bildern, und eine Zwischeninstanz zwischen dem Schöpfer und der Schöpfung ist ihm vielleicht als platonischer oder neuplatonischer Demiurgos, aber sicherlich nicht als kabbalistischer Matatron vertraut. Der Sammler ist rein auf Bücher angewiesen,

* Gesammelt und bearbeitet von Micha Josef bin Gorion. Ins Deutsche übersetzt von Rahel Ramberg-Berdyczewski. Rütten & Loening, Frankfurt 1913. I. Bd.

auf jenes den Unwilligen absurd anmutende, gestrüppige nachbiblische Schrifttum der Juden, das ungefähr ein Jahrtausend lang talmudisch wucherte und sich in Neubildungen mystischer Art immer wieder, sogar bis in unsre Zeit auf seine Weise fruchtbar fortsetzte. Die wirklichen Kenner dieses Schrifttums verfallen einer orientalisch mechanischen Gründlichkeit, die eine Ordnung und Nutzung für andre, höhere Zwecke fast bis zur Unmöglichkeit erschwert. Den Talmud studieren und Allotria treiben, das fügt sich nicht. Unserm unter dem Namen „bin Gorion" auftretenden Freunde fügte es sich. Von Herkunft und Erziehung — die ihre Wurzeln im sektiererisch lebendigen Judentum kleinrussischer Gemeinden haben — war er in die talmudische und mystische Welt versponnen; sein persönlicher Geist und sein Schicksal trieben ihn hinaus; eine erneute, westliche Bildung gab ihm wissenschaftliche Freiheit und die höheren Zwecke. Ein an Umfang und Bedeutung immer wachsendes Werk legte sich als unentrinnbare Aufgabe auf seine Schultern; er begann, die jüdische Urgeschichte aus denselben Dokumenten zu deuten, in denen und durch die sie verknöchert, verwirrt und verfälscht wurde: eben aus den jüdischen Büchern von der Bibel bis in unsre Zeit. Als Nebenfrucht seiner Arbeit gedieh ihm eine Sammlung der Sagen, Mythen und Märchen der Juden, von denen der erste Band vorliegt.

Ich sagte schon, daß wir nicht lebendig überliefertes Gut erwarten dürfen; zertrümmert, vereinzelt, verdorben liegt es in den Büchern. Seine Bedeutung ist nichts-

deſtoweniger groß. Wir ſind geneigt, die jüdiſche Religions- und Seiſteswelt für peinlich abgeſchloſſen, geſetz- und formelhaft, des ſpielenden und enthuſiaſtiſchen Zweifels ſo bar zu halten, wie der rechten inneren Gewißheit. Dieſe Sagen belehren uns eines andern. Wir ſehen, wie die Vorſtellung auch dieſes Volkes den Gott nicht in ſeiner ſchrecklichen, perſönlichen Einmaligkeit erträgt; der Mythos ſammelt Wolken auch um das Haupt Jehovas; und die Welt bleibt nicht das geſchaffene, zählbare Werk, ſondern ſtrömt mit Demiurgen und Myriaden von Engeln ins Unergründliche aus. Adam hat den Tod in die Welt gebracht, aber Gott nimmt auf ſein Flehen die Schuld von ihm und legt ſie in jedes Menſchen eigene Bruſt. Kain, der ſeiner Mutter nachgeriet und die Frucht brach, der Mann der Tat, iſt zwar der Mann der Sünde; doch auch ſein Bruder Habel iſt von Sünde nicht frei, denn er ſchaute die Herrlichkeit Gottes mehr als ſtatthaft war, er der Betrachtende, Müßige. Der Meſſias wird gewißlich kommen, aber nicht eher, als bis alle Seelen wirklich da ſein werden, die Gott am Anfang zu ſchaffen gedachte. Überall finden wir die Züge eines tiefſinnigen Skeptizismus und einer inbrünſtigen Ketzerei, worin auch dieſe Religion, wie jede andre, glühend und lebendig bleibt. Nicht alles davon iſt Volksüberlieferung, ſei ſie von andern Kulturen oder aus eigner Kraft geholt; vieles iſt nur taubblütige Rabbinerkünſtelei, Phantaſie verhockter Menſchen, wie es eine Wolluſt verhockter Menſchen gibt; aber auch die Rabbiner toben unter der Hand ihren Zweifel, ihr

Heidentum und ihre Ketzerei mitten in der Gesetzespedanterie apokryph aus. Zweifel, Heidentum und Ketzerei eines Volkes zu kennen ist ebenso wichtig, wie die Kraft zu kennen, durch welche jene Regungen vom Kanon ausgeschlossen, zerdrückt und zerstäubt werden. Und jedenfalls sind die tieferen, feineren, abseitigen Züge zu schade, um nur einer literarischen Liebhaberei zu dienen.

Um eine solche handelt es sich in unserm Buche, schon vermöge seines Anlasses, keineswegs. Der Mythen- und Religionsforscher findet ein Material darin, das auch dem Gelehrten schwer zugänglich ist; und ein Jude, der sich selbst wissen will, wird die alte Unruhe seines Volksgeistes mit Erstaunen sehen und vor der Kirchhofsruhe von heute etwas weniger resignieren. Aber auch der literarisch Genießende möge das Buch nehmen und seine bald über- bald ohnmächtigen Phantasieen in sich klingen lassen. Sie werden ihm in einer Sprache geboten, die, urtümlich ohne Künstelei, mächtig und einfach, den Geist mit biblischem Klang anrührt.

# Der Born Judas

Wenn in einem Volke, unter welchen Bedingungen es auch lebe, der Gedanke der bewußten Nationalität auftaucht, so pflegt unter seinen ersten Bemühungen die Sorge um eine alte nationale Literatur zu sein. In solchen Zeiten läßt man das sonst so leichtfertig vergessene, so schnöde beiseite geschobene Gefühl gelten, daß eine Menschheit eher noch das Brot als das „Wort", eher noch das Haus als den Vers entbehren kann. Man sammelt mit Eifer aus den zugeschütteten Kammern die alten Schätze; sieht dem Volk auf den Mund und auf die Hantierung; ja, man geht so weit, eine nationale Literatur, wenn man sie nicht findet, getrost zu erfinden: so haben es bekanntlich die Tschechen gemacht, die eben jetzt die Hundertjahrfeier der Königinhofer Handschrift begehen konnten.

In den letzten Jahren ist mehrfach der Versuch gemacht (oder erneuert) worden, auch in der jüdischen Vergangenheit unter und neben der unbeweglichen kanonischen Literatur eine volkstümlich fließende zu entdecken, sie zu sammeln und vor Augen zu stellen. Diese Bewegung, ob sie nun von der zionistischen ausgehe oder sich gleichgültig gegen sie verhalte, hat jedenfalls das

mit ihr gemeinsam, daß ihr ein Wille zum nationalen Selbstgefühl innewohnt; und so werden wir in nicht sehr ferner Zukunft an dem Maße, wie die literarische Bewegung glückt, eine nicht ganz untrügliche Gelegenheit haben, abzulesen, wieviel Recht und Kraft die nationale in Wirklichkeit hat.

Unter den Arbeitern in diesem Weinberg nimmt M. J. bin Gorion den ehrenvollsten Platz ein. Er vereinigt den Tiefblick eines Dichters mit dem Gewissen eines Gelehrten, kennt sein Volk unbestochenen Herzens aus den tausend Büchern und den abertausend Leben, und hat überdies in seiner Frau eine Gehilfin, die seine Texte und seine Intentionen in ein so reines, starkes Deutsch übersetzt, daß man von diesen beiden sich die nun so oft schon mißglückte neue Übersetzung der Bibel wünschen möchte*.

In der Einleitung zu seinem jüngsten Band spricht bin Gorion die Hoffnung aus, sein Unternehmen in eine Reihe mit gewissen großen Sammlungen der Weltliteratur aufgenommen zu sehen; er nennt unter andern die Gesta Romanorum und „Tausendundeine Nacht". Aber „Tausendundeine Nacht" ist mehr als bloß eine Sammlung, ist ein einheitliches, planmäßiges, fortschreitendes und sich erfüllendes Werk; in den „Gesta Romanorum" wiederum ist das Gut wahllos und planlos vor einer bei weitem nicht volkstümlichen Naivität aus-

*Der Born Judas. — Legenden, Märchen und Erzählungen. Gesammelt von M. J. bin Gorion. 6 Bände. Erster Band: Von Liebe und Treue. Leipzig, im Insel-Verlag.

gebreitet. Der „Born Judas" gleicht weder dem einen noch dem andern: zwar sind seine Erzählungen nach einem Plan aus den Quellen zusammengebracht, aber der Verfasser hat doch der Verführung widerstanden — obgleich Talent und Geist ihm eine solche Arbeit verlockend genug machen mußten —, sein Material in eine künstliche Einheit umzuredigieren. Und diese Redlichkeit ist zu loben, die nicht vergessen hat, daß an der Erfindung aller dieser Geschichten das literarische, künstlerische, absichtliche Interesse nur gleichsam verschämt und spät beteiligt war; daß vielmehr eine andre Grundkraft als die Phantasie sich in ihnen ausdrückt. Aus demselben Grunde sind die Geschichten im „Born Judas" auch nicht in Gattungen eingeteilt; denn Märchen, Sage, Mythos, Legende, Historie und moralisches Beispiel schwanken in ihnen ohne feste Grenze in- und durcheinander.

Der Verfasser ging sogar in seiner als Pflicht gefühlten Sachlichkeit noch weiter, indem er die verschiedenen Fassungen einer und derselben Erzählung, Parallelen und Anklänge hintereinander druckte. Er hätte das vielleicht auch anders machen können, hätte dem in jeder Hinsicht höchsten Beispiel der Brüder Grimm folgen und die kritisch vergleichende Ährenlese zu dem Gesamtwerk in einen besonderen Band zusammentragen können. Aber so gewiß dieses Verfahren bestechender gewesen wäre, so gewiß hätte es dem wahren Tatbestand, der Art von Leben, worin die jüdischen Geschichten sich befinden, Gewalt angetan.

Denn die Phantasie, die sich in ihnen dokumentiert, wagt es nicht mehr, von der spielenden, befreiten, sich selbst genügenden und sich in einer unverkennbaren Form entladenden Art zu sein. Sie hat keine Freude oder, wenn man will, kein Genüge am rein Anschaulichen. An sich ist jedes Volk von Natur aus aufs Anschauliche gerichtet, und der Weinberg im Hohen Lied und das kriegerische Pferd im Hiob sind unsterblich gewordene Beispiele dafür, daß auch das jüdische Volk, solange es Volk war, von der Macht des Schaubaren sich dichterisch überwältigen ließ; aber ob es Freude, und pflegende Freude, am Anschaulichen hat, das ist ein andres Ding. Die Geschichten im „Born Judas" stammen zudem aus der Zeit des aufgelösten Volkes, das seiner selbst nur durch künstliche, durch geistige Mittel Herr geblieben ist; und so erleidet alles Anschauliche darin eine gewaltsame Zersprengung.

Sie sind in wesentlich geringerm Grade als andre Volksliteratur eine Geschichtsquelle für das reale Leben des Volkes; sie sind aber eine für das geistige. Auch gegenüber diesem speziellen Fall des Orients erkennt man, welche wunderbare, heiter siegreiche Sänftigung und Vermenschlichung das Abendland — die Griechen, die Deutschen — an den Dämonen vorgenommen hat; es hat den Dämon zum Gleichnis und zum Verwandten des Menschen gemacht.

Bei den jüdischen Erfindern und Überlieferern ist, wie überall im Orient, zwischen dem Menschen und dem Dämon ein unendlicher Abgrund gerissen, und Welten-

fremdheit zittert oder droht hinüber, herüber. So bleibt der Mensch auf sich selbst zurückgeworfen. Und wenn er sich nun, sei es aus Anlage, sei es aus Willen, den Rausch der spielenden Phantasie versagt, so sieht er sich auf das Ethische als auf seine dringendste Aufgabe hingewiesen. Dieses ist die Grundsituation der jüdischen Geschichten. Sie enthalten eine unermüdliche Kasuistik des ethischen Problems. Nicht Erden- und Himmelsfreude, nicht Erden- und Himmelsweisheit ist ihr Klima; sondern die Not des ethischen, sittlichen Verhaltens. Tugend, Liebe, Keuschheit, Frömmigkeit, Pflicht sind ihre Themen in allen Verwandlungen; und es ist kein Zufall, daß wir unter diesen Geschichten zwei treffen, die Hebbel, der moralische Kasuist unter den deutschen Dichtern, zum Stoff genommen hat: Judith und Mariamne.

Wenn man sich jüdisches Gemeinschaftsleben mit raschestem Umblick vorstellt, so fallen sogleich und zuerst zwei verschiedene, höchst charakteristische Erscheinungen auf: die erste wird von sozial-ethischen Vereinen ausgemacht — da sind Vereine zum Besuch der Kranken, zur Bestattung der Toten, zur Ausstattung der Bräute und ähnliche; die zweite ist der Ritus, dieser Hecken- und Dornenzaun, dieses dicht und schlingenvoll geknüpfte Netz. Die Volksbräuche erscheinen in ritueller Erstarrung, und nicht mehr in der mythologischen, ahnungsvollen Freiheit. Hören wir darum vom Born Judas, so sind wir anfänglich eher befremdet, als vertraulich gestimmt. Eher als an einen quillenden Brunnen denken

wir — an das Wasser, das der zornwütige Moses aus dem Felsen schlug, und an die Ströme Babels, an denen die Trauerweiden ihre Äste niedersinken lassen. Aber darnach sehen wir doch Elieser am Brunnen warten, und Jakob wälzt den Stein von der Tränke: der Born Judas quoll auch einmal aus der Erde, aus dem Leben selbst. Nicht immer hat die Poesie sich nur verstohlen und wider Willen in diesem Volk zu Hause gefühlt, nicht immer nur Magddienste verrichtet. Die Probe, ob auch in dieser späten Zeit erklingen kann, was in der frühen erklang, wäre dadurch zu machen, daß bin Sorions Geschichten, für einen Groschen auf Zeitungspapier gedruckt, ohne Parallelen und Lesarten ihren Flug versuchten.

Eines jedenfalls sollten sie für Freund und Feind ins klare bringen: nämlich, wie das Jüdische eigentlich aussieht, und daß es nichts mit dem über einer kernleeren Zelle aufgebauten, spitzigen, überbeweglichen, durch falsche Formen der Anpassung schnellwüchsig gemachten Wesen zu tun hat, das heute von Freund und Feind, oft genug von den Juden selbst, für das Jüdische gehalten wird.

# Geschichtenerzählen

Den Beobachtern unsres literarischen Treibens ist es nicht unbekannt, daß eine junge Generation, über Gegensätze der Persönlichkeit hinweg, sich in einer gemeinsamen Tendenz und Arbeit sammeln will. Ist eine solche Tendenz als Lebensstimmung nachweisbar, so macht es nichts aus, wenn die Jugend vorerst mehr Scheiben einwirft als putzt, wenn sie mehr räsoniert als kritisiert und mehr kritisiert als schafft; es würde nicht einmal etwas ausmachen, wenn ihr die sammelnden Talente noch fehlten. Wir brauchen nur das Jubiläum des Segenkaisers zu feiern und fünfundzwanzig Jahre zurückzumustern, und wir sehen die Anfänge, und nicht nur die Anfänge einer fruchtbaren Zeit mit Trümmern aus Niederlage, Ohnmacht und Vorwitz so übersäet wie jedes andre Stück Menschenzeit. Es beweist nichts gegen den Kampf von damals, daß wir von seinen Bekundungen ein Menschenalter später kaum den zehnten Teil ohne Langeweile und

Überdruß zu lesen vermögen; und auch das bloße Mitläufertum verdient nicht so viel Geringschätzung, wie ihm die Andersgläubigen oder Nachgebornen zuteil werden lassen; für viele ist, mitzulaufen, das einzige Mittel, sich überhaupt nur vorwärtszubewegen.

Den wirklichen Talenten einer Bewegung aber droht immer ein Irrtum, der früher oder später seine Korrektur verlangt oder verhängnisvoll wird. Jede Generation vermeidet ein paar Dinge, in denen sich die vorhergehende gefiel; jede kann ein paar Dinge, die die vorhergehende nicht konnte. Daraus ergibt sich das Trugbild eines Fortschritts, der unendlich sein müßte; von Geschlecht zu Geschlecht unzählbare Summanden; und nur die Summe bleibt aus. Der Fortschritt ist das Arbeitsfeld in zivilisatorischer Hinsicht, unbedingt; verstrickt sich der Geist, gleichfalls unbedingt, in ihn, so verrät er die Freiheit, knechtet sie, statt ihr zu dienen, und hilft daran, den Triumph der Sklaverei vorzubereiten. Die Kräfte und Werte des Geistes, auch seine Wirkungen, verbreiten sich nicht am abgehaspelten Faden der Chronologie; es ist keine antiquarische Liebhaberei, das Beste aller Zeiten als unmittelbares Eigentum der Gegenwart zu sammeln; und die stärksten Dichter jeder Gegenwart stehen, sei es von vornherein oder nach dem Gesetz ihrer Entwicklung, nicht im Bunde einer literarischen Bewegung. Fortschritt auf dem literarischen Gebiet scheint am unzweifelhaftesten im Fortschritt der analytischen Fähigkeit erkennbar, in dem, was Kerr das „Gestufte" nennt. Aber auch Homer ist nicht primitiv. Es gibt nichts Gestufteres

als den Zank der Fürsten im ersten Gesang der Ilias; man brauchte ihn nur immer in andre Lebensverhältnisse zu parodieren, und würde ein Meisterwerk machen. Oder um ein für den Modernen vielleicht noch beweiskräftigeres Beispiel, gleichfalls aus der Ilias, zu haben, so ist die Klage um den toten Hektor zu lesen. Andromache, die Witwe, jammert um ihre Not; was soll aus dem Kinde werden, und nicht ein Wort, das Ordnung machte, hat ihr der Mann hinterlassen! Die Mutter aber sieht nur den Körper, den Achill mißhandelt und hinter dem Wagen im Staube geschleift hat, und der nun doch, durch eines Gottes Gnade, „frisch wie betaut und blühend" vor ihr liegt, der Leib, den sie geboren hat, das ist ihr Trost. (Nie wird Frau Alving ihrem Sohn das Gift reichen, das Stück schließt vollständig, sie wird ewig schwanken.) Der genialste Moderne könnte nicht einen Strich Zeichnung dazutun, nicht einen Strich Analyse; höchstens einen Strich Kommentar.

Analyse — ist der mit in das Werk hineingenommene Dichter; Kommentar — der noch dazu mit hineingenommene Leser. Beides bedeutet: mehr Genugtuung über eine geistige Kraft, als mit der unzerbröckelten Kraft vereint zu sein pflegt. Es ist nicht Reichtum, sondern Wirtschaft, Horatio, Wirtschaft. Nur — die Dichter wissen das selbst und kennen ihre ganze Verlegenheit.

Reflexion, und darnach Analyse setzen naturgemäß ein, sobald zwischen dem Dichter und seinem Volk keine Tat und kein Wille, mit einem Wort: kein Stoff von feststehendem Interesse da ist. Im Grunde genommen

ist das die Situation unsrer ganzen neueren Literatur. Goethes Romane sind eine wahre Sammlung von Aphorismen, beinah von Essays, und die Gestaltung ist beinahe nichts andres als das anschauliche Mittel der Belehrung. Kleist, bei aller Schwermut ein Gestalter von Trieb, fühlt sich zum Kohlhaas in seinem Element, erst nachdem er ihn mit einer großartigen Bewegung zum Beispiel für ein moralisches Problem gestempelt hat. Nur das Partikuläre und das Idyllische machen die Ausnahme, und rein artistische Tendenzen dringen zeitweilig vor, werden aber immer wieder abgewiesen. Auch der Vulgärroman gedeiht skrupellos durch die Jahrzehnte fort; zwischen einem Dichter und einer Nähterin gibt es immer den variablen Stoff von Liebe und Luxus als gemeinsames Feld. Sonst aber gilt es, einen Stoff dem Leser erst einzureden. Je mehr dem Dichter die Sicherheit schwindet, den Leser von vornherein zu haben, um so pedantischer muß er sein, um so vielfältiger und belasteter. Eine Gemeinschaft gibt es zwischen allen Menschen, die des Verstandes; und darum wird der Verstand zum Mittel der künstlerischen Überredung in demselben wachsenden Grade genommen, wie jedes andre abnimmt. Der Dichter, der sich eine Gemeinsamkeit vorspielt, wird romantisch; und wer gegen das ganze Dilemma blind ist wie Hebbel, der die Welt ein für allemal im kleinen Katechismus sicher verankert glaubt, schreibt Monstra von Erzählungen, deren reine Gestaltung fest und tot wie aus Stein ist.

Wie reine Gestaltung sich frei und meisterhaft bewegt, sobald nur die Gemeinsamkeit des Interesses selbstver-

ständlich ist, das sieht man an jedem Dorfklätscher, noch besser an der Klätscherin. In der Literatur haben wir dafür, außerhalb der Sphäre der großen berühmten Epen, ein ausgezeichnetes Beispiel an den isländischen Sagas. (Sie erscheinen jetzt in einer Reihe altnordischer Dichtung und Prosa*.) Ihre Lektüre erschwert sich anfangs durch ein Gestrüpp von vielverzweigten Genealogieen, und für Dichtungen höchsten Stils sind sie zu dokumentarisch. Hervorgewachsen auch sie wahrscheinlich aus einer Rassenkreuzung, zwischen den norwegischen Landnehmern und irischen Sklaven, entbehren sie der kulturellen Rassekreuzung als immanenten Zweckes, und haben darum nur geistigen Besitz zu bewahren, nicht fortzupflanzen. Doch ihrem exemplarischen Wert tut das keinen Abtrag. Wir sehen ein Leben und sein Ideal, ein Leben und seinen Zweck in einer vollkommenen Identität. Eine ungeheure Wirklichkeit erfüllt jede dieser Geschichten. Der Sagadichter braucht nicht zu überreden, darum kann er entflammen. Bei ihm ist Voraussetzung, was bei dem neueren Dichter schon Verdienst ist: die Realität. Er selbst hat sie so stark, daß er nicht darauf verfällt, — und er weiß sie bei seinem Hörer so sicher, daß er es nicht nötig hat, sie zu beschreiben. Ein Flaubert plagt seinen Freund um die Topographie einer Strandlinie, er will seinen Pariser oder Petersburger Leser nicht betrügen. Die geographische Struktur der Sagas ist so genau, wie sie absichtslos ist, und nach mehr als sechs Jahrhunderten

* Unter dem Sammelnamen Thule. Bei Eugen Diederichs in Jena.

noch kontrollierbar. Alles das gilt fürs Psychische ebensogut. Derselbe Hieb, der die Tat zeichnet, zeichnet auch den Charakter. Und diese Erzählungen, obgleich Dichtung, sind Quellen; sie lügen nicht, sie irren nicht einmal.

Wo aber, fragt die gebrannteste, die jüngste Generation, wo ist heute ein Stoff, den irgendein Dichter zwischen sich und einem wenn auch nur imaginären Volke gemeinsam wüßte? Ein Mann wird totgeschlagen, ein „Spind ist umgefallen". Nichts an Ereignis und Tat ist zu erfinden, das nicht täglich in den Zeitungen übertroffen würde; nichts also, was nicht von vornherein banal und tausendmal dagewesen wäre. Was zur „Zeitung" hinzukommt, ist Aufputz, Anekdote beim einen, Artistik beim andern — fauler Zauber in jedem Fall. Wo ist der Stoff, wo die Poesie? Warten kann keine Generation; keine von einigem Lebensinstinkt wird sich begnügen, ein Übergang zu sein und faute de mieux zu wirken. So schickt sie die ganze Poesie zum Teufel, und mit mehr oder minder anmaßender, mehr oder minder heroischer Bescheidenheit erklärt sie es als ihre Aufgabe, Wissenschaft zu treiben, oder noch bescheidener: Halbwissenschaft. Sie will Untersuchungen anstellen und Präparate machen.

Aber in Wahrheit scheint dieses nicht mehr bloß ein Programm zu sein, sondern ist eine Lebensstimmung, und das will heißen, daß man kein Recht hat, bloß nach der Anzahl geglückter Kunstwerke zu urteilen. Diese Generation ist der Verführung müde, woher sie immer komme.

Sie ist, und auch darin wiederholt sich die Szene von vor fünfundzwanzig Jahren, moralischer als die vorhergehende. Es wiederholt sich, daß die Älteren sich gegen die Roheit der Jüngeren wenden, dabei sich einreden, sie wendeten sich gegen eine laxere Moral, in der Tat sich aber gegen den Mangel an Reiz, gegen die strengere, asketischere Moral wenden.

Der Verführung müde — der Erotik müde. Es gibt eine Jugend, der die poetische Anrufung von Körperteilen Gelächter und Widerwillen macht. Man halte dagegen einen Skeptiker von gestern: er verklärt die Liebe, solange es ihm um sie zu tun ist, und erst nachträglich wird er weltweise, zynisch und „männlich"; nach der halb freiwillig, halb unfreiwilligen Selbstaufgebung trumpft sich die Persönlichkeit als unzerstört und unzerstörbar auf. Der Skeptiker von heute weiß schon während der Liebe, daß er in ihr nicht stirbt; und so erkennt er ihr neben der Persönlichkeit nur eine sekundäre Bedeutung zu. Diese entschlossene Generation will sich keinen Reichtum weismachen, von dem sie überzeugt ist, daß er vor dem reiferen Blick zu Katzengold wird. Sie ist nicht zu früh desillusioniert, sondern illusionsfeindlich. Sie durchschaut jede Illusion, — auch die der Kunst. Und also nicht von ihr berauscht, fragt sie nach ihrem Zweck, und verlangt darum den unmittelbaren Zweck, die Tendenz, die Wissenschaft.

Auch hier ist auf der höheren Spiralwindung das Schema des literarischen Umschwungs der achtziger Jahre erkennbar; nur daß damals alles ein wenig handfester, auch

wohl ungebildeter und improvisierter war. Vielleicht war bei den damaligen Revolutionären mehr Tatendrang, während bei den heutigen mehr Lebensstimmung ist. Aber wer weiß, ob nicht darum der heutigen Generation etwas gelingt, was der damaligen nicht ganz gelang: ein Menschenideal aufzustellen. Dann würde der analytische Trieb wieder nachlassen und Gestaltung, Schönheit und Äußerlichkeit, Stoff und Verführung würden aufs neue erstehen. Die Welt ist zu reich für jeden Zweifel und für jede Schule.

# Ein Kollegienheft*

„Das gelehrte Handwerk ist in seiner alten beweglichen Unbeweglichkeit, die meisten hören da auf, wo sie anfangen sollten —" das schrieb Achim von Arnim an Goethe vor mehr als hundert Jahren. Die Klage ist seitdem noch oft erhoben worden; und es ist natürlich, daß sie an Erbitterung in dem Maße zugenommen hat, als die Seisteswissenschaften, durch das Beispiel der Naturerkenntnis mitgerissen, im Wetteifer mit ihr, in der Furcht vor Beschämung durch sie und schließlich von demselben Respekt vor Tatsachen ergriffen wie sie, ihre mit der zunehmenden Vereinzelung zunehmende Exaktheit genießen lernten und, wie es der Talmud nennt, einen Zaun um die Lehre machten. Dieser Zaun hat eine Tür und diese Tür ein Geheimschloß: man kann es nicht von außen, wohl aber von innen öffnen; und zuweilen kommen die wilden Männer mit Keulen heraus, reden auf uns ein, erziehen uns, schelten, strafen und bedrängen uns, daß wir vor Verlegenheit nicht wüßten, wohin, wenn nicht unerwarteterweise einer von ihnen blinzelte,

* Die Wissenschaft des nicht Wissenswerten. Ein Kollegienheft von Ludwig Hatvany. Leipzig 1908, bei Julius Zeitler.

uns beiseite winkte und verriete, daß die Keulen leer und von Pappe seien. Willkommener Verräter!

Dâ von huop sich der meiste strît,

singt Walther von der Vogelweide,

der ê was oder iemer sît,
dô sich begunden zweien
die pfaffen unde leien.

Nun aber die Laien ihre Kraft verloren haben, kann uns nur immer der abtrünnige Pfaff aus der Not helfen. Als ein solcher Abtrünniger stellt sich mit seinem Erstlingsbuch ein junger Verfasser, Ludwig Hatvany, vor und plaudert aus der Schule der klassischen Philologie. Es gibt ein Sprichwort von dem schlechten Vogel, der sein Nest beschmutze; ein dummes Sprichwort. Wer soll sich auflehnen, wenn nicht der, den es unmittelbar angeht? Wen revoltiert der Mißbrauch in einer Kirche eher als den Gläubigen? Hier war ein junger Mensch, den nicht die dumpfe Wahllosigkeit des bürgerlichen Karrieremachens zu einer Wissenschaft trieb, sondern die Liebe; und diese selbe Liebe trieb ihn wieder heraus. Denke man sich ihn voll Erwartung, voll der Begier des Jünglings, aus den noch zuweilen den Schlaf verstörenden Staubängsten der Schule in die Lebensfluten der Poesie mittenhinein zu stürzen, denke man ihn zu Füßen des Lehrers niedersitzen und der Liebeslieder Catulls gewärtig: Passer, deliciae meae puellae. Er schlägt sein saubres Kollegienheft auf und beginnt zu schreiben: „Der Professor spricht vor allem darüber, daß der Sperling bei den Römern kein so ver-

achteter Vogel war wie bei uns. Diese Behauptung bekräftigt er mit der 5. Zeile der IV. Szene des 5. Aktes von Plautus Captivi. Er liest uns auch die 64. Seite aus Huschkes Anal. Lit. vor, worin der Autor auf Grund verschiedener Stellen darzutun sucht, daß der Ausdruck passer Sperling bei den römischen Liebespaaren ein oft gebrauchter Kosename war." So geht es weiter. „Besonders auffallend ist der relativische Gebrauch des Pronomens in der zweiten Zeile. Siehe hierüber Kühners Grammatik S. 399, Neues Grammatik vol. II, S. 231." Das ist zuviel, und seine Geduld explodiert. Passer, deliciae meae puellae, quocum ludere, quem in sinu tenere — Sein Gedanke spielt um den Busen einer schönen Römerin, und er soll in Kühners, in Neues Grammatik über den relativischen Gebrauch des Pronomens nachlesen. Catull stört ihn im Catullkolleg, und sein Heft nimmt statt der Worte des Lehrers allerhand frondierende Allotria auf; denn die lächerliche Unvereinbarkeit eines Gegenstandes mit seiner Behandlung war nicht ein Zufall der ersten Stunde, sie wiederholt sich auch nicht etwa dann und wann, sondern sie bleibt das Beständige im Wechsel der Themen, die Idee des akademischen Unterrichts in allen seinen Erscheinungen. In Platos Protagoras „langen Sokrates und sein Genosse vor dem Hause, wo der berühmte Sophist Protagoras abgestiegen ist, an. Wie sie an das Tor pochen, schreit der Torhüter: ‚Schon wieder Sophisten! Der Herr hat keine Zeit!' und schlägt die Türe zu, ohne sich auf Weiteres einzulassen. ‚. . . Wie Sie sehen, meine

Herren, schlug der Portier das Tor zu. An dieser Stelle taucht unwillkürlich die Frage vor einem auf, wie dieses Tor konstruiert war, und das noch unaufgeklärte wichtige Problem des antiken Türschlosses.'"

Unwillkürlich taucht diese Frage und dieses Problem vor dem gelehrten Herrn bei dieser Gelegenheit auf. Wir erschrecken; wir kommen uns wie der Reiter über den Bodensee vor, da es uns überfällt, an wie vielen Fragen und Problemen wir vorbeigeritten sein mögen, wenn wir je auf der letzten Seite eines Platonischen Dialoges anlangten. Aber Hatvany, er sei bedankt dafür, richtet uns wieder auf. Auf Seite 28 seines Buches stellt er unumstößliche, objektive Ergebnisse der Homerforschung nebeneinander: „Homer hat gelebt! Homer hat nie gelebt! Homer war blind! Homer war sehend! Die Homerischen Epen sind nur verschmolzene Rhapsodengesänge. Diese Verschmelzung hat ein Mann namens Homer vorgenommen. Homer ist kein Eigenname, und da ὁμαίρομαι sammeln heißt, kennzeichnet es nur die Sammeltätigkeit irgendeines Rhapsoden. Zwischen ὁμαίρομαι und Homeros kann nach der Lautlehre kein Zusammenhang sein — —" und so geht es eine ganze große gedruckte Seite fort, immer entschiedener, immer kühner, immer spezieller, und immer im gleichen verwirrenden Wechsel von Spruch und Widerspruch. Die Bücher, die alles das beweisen, und noch viele, viele dazu stehen in der Bibliothek des Seminars; es fehlen darin, wie Hatvany versichert, die Rede Nietzsches über Homer und Hermann Grimms Werk über die Ilias — wie Luther in der Walhalla.

Wie oft zagten wir, vor unausrottbarer Scheu, wenn wir zwischen unsern vier Wänden zu einem Urteil in diesen Dingen aufgereizt wurden; es war uns zumute, als sollten wir uns in die Löwengrube wagen. Und siehe da! Wir bleiben unversehrt, die Bestien fressen sich bis auf die Schwanzquasten selbst auf; oder um es mit einem angemessenern Beispiel zu sagen: die aus der Drachensaat entsprossenen Riesen töten sich gegenseitig, bis auf fünf, und mit diesen fünf baut Kadmos Theben.

Nietzsche und Grimm, Jakob Burckhardt und Taine und Walter Pater — die orthodoxe Philologie will von ihnen nichts wissen. Und gegen diesen Hochmut seiner Wissenschaft wendet sich Hatvany noch mehr als gegen die Kleinlichkeit, die Pedanterie und Prosa ihres Betriebs. Jene fünf, und noch einige mehr, sind dem wahren Gelehrten verdächtig und zuwider; sie tun den gefährlichen Schritt der Synthese, und er liebt die Arbeit und den Frieden; sie haben es auf das Individuum abgesehen, das aber ist das Irrationelle, und er hält sich im Rationellen, in Zahl und Maßstab, Ordnung und Bezug; sie sind Künstler, er aber nimmt den Künstler nur als Objekt an und verwirft ihn als Subjekt; sie suchen die Wahrheit, er das Spiel. Er stellt die Antike unter die Akten, er setzt sie bei.

Aber indem wir diese unsre Anschauung von einem Kenner der Verhältnisse bestätigt finden, fühlen wir uns frei auch von ihm, frei von seinem Ressentiment und seiner Negation. Wenn ich mich durch des Professors

Zielinski Buch „Die Antike und wir" keineswegs einfangen lasse, so bin ich ihm doch sehr dankbar dafür, daß er mich auf einen Zug wie diesen aufmerksam macht: Homer bepflanzt den Eingang zum Schattenreich mit „Pappeln und Weiden, die ihre Früchte verlieren", d. h. mit Bäumen aus der Klasse der Zweihäusigen, die, wenn durch Zufall nur Exemplare des einen Geschlechts sich zusammengefunden haben, nicht befruchtet werden können; während ein moderner Dichter von Rang, Puschkin, in einem übrigens schönen Gedicht die Fichte — den einhäusigen Baum, wohlgemerkt, der also immer zur Hochzeit bereit ist — einen Hagestolz nennt. Und wenn Wilamowitz die Stelle im Homer, wo dem Sänger Phemios die Leier durch einen Knaben gereicht wird, als die Interpolation eines Umarbeiters erklärt, der gedankenlos den Zug, daß in einem der ältesten ächten Gesänge dem blinden Sänger Demodokos die Leier in die Händ gegeben werden muß, adaptiert habe — so lerne ich von ihm, mag er recht haben oder nicht, etwas von der künstlerischen Kristallisation. Das Moralische soll man leisten, wenn man's kann; es zu verlangen, bleibt immer mißlich. Darf ich den gelehrten Maulwurf der Unbescheidenheit zeihen? Der König und der Künstler haben es leicht, bescheiden zu sein; sie leben in der Totalität der Dinge. Aber je fragmentarischer eine Tätigkeit ist, um so viel höhere Moral fordert man von ihr, wenn man von ihr Bescheidenheit fordert. Es ist sehr natürlich, daß ein Schalterbeamter den Primat vor dem Publikum behauptet; das rettet ihm seine Persönlichkeit;

wollten wir's anders, so hieße das einen Anspruch von Kantischer Strenge an ihn stellen.

Ich nannte Spiel das Wesentliche des Gelehrten; ich wollte damit nichts Tadelndes sagen. Das Schiff des Grafen Zeppelin wurde nur dadurch möglich, daß der Sportbetrieb des Automobils die Motoren zur Vollkommenheit hinauftrieb. Alle Spielenden sagen, aber sie glauben es nicht, und es ist doch die Wahrheit: pro patria est, dum ludere videmur. Sie sagen es, um auch vor dem Arbeitsgriesgram mit Ehren zu bestehen; sie glauben es nicht, denn das hieße ihrer freien Lust den rechten Flügel lähmen. Nun das Schiff sich erprobt, da stellt sich heraus, daß die Automobilmotoren nicht das Beste für den Zweck leisten, dem sie selbst ins Leben geholfen haben; man wird, dem neuen Zweck zugekehrt, bessere machen lernen.

Und so kommt denn alles darauf an, ob das Spiel der Gelehrsamkeit den immer wieder neuen Menschen nutz- und fruchtbar gemacht werden kann. Der Popularisierer vermag es nicht, das wissen wir. Hatvany meint, ein neuer Typus werde es zu leisten haben; er nennt ihn den Ästheten, nicht den gewöhnlich unter dem Wort verstandenen, unnützen Gesellen, sondern einen „Freund der Leidenschaft und der Talente", den „überall heimischen Erkenner der Ewig-Talentvollen, des Ewig-Schöpferischen —" Aber so viele und feine Worte er für ihn findet, wenn er dabei nicht, wie leicht zu erraten, von seinem eignen heimlichen Wunsch und Ziel spräche, so wäre die Ironie vollkommen, die uns den Frondeur

als Pedanten sehen läßt. Der Glücksfall als sozialer Faktor, der Erlöser von Beruf, das ist nichts anderes als Hirngespinst eines Mannes, der es noch nicht wagt, sich zu den Riesen zu gesellen, die dem Kadmos die Stadt bauen halfen.

Er wage es nur. Nicht der Angriff auf den Betrieb der Wissenschaft und auf ihren Mangel an Ethos, selbst nicht der auf ihre verderbliche Art, die Seelen der Jugend zu führen — bekannte Dinge schließlich insgesamt — ist das wahrhaft Erfreuliche an seinem Buch; das Buch als Ganzes ist es; die Laune seines Aufbaues in 37 Kollegniederschriften, die trotz einiger spürbaren Fremdheit spielende Verve der Sprache und nicht zuletzt der liebenswürdige Eifer, der ihn zuweilen ungeduldig aus der Ironie fallen läßt, noch ehe sie auf die Spitze getrieben ist. Das Allerbeste aber sind ein paar Stellen ganz positiver Art: ein Porträt Juvenals, so knapp, kraftvoll und überzeugend, daß man es nicht mehr vergißt; eine sublime Seite über Seneca; etwas Waghalsiges, aber Interessantes über Cicero; und viel dergleichen zerstreut, oft nur in einem beiläufigen Satz gefaßt. Hierin, möchte ich glauben, ist der Ton angeschlagen, den wir einmal von diesem Verfasser vollklingend zu hören bekommen sollen.

# Der Kinematograph

Nichts versteht unsre Zeit besser als eine einleuchtende Philosophie zu einer gemeinen Praxis zu finden. Wenn die Philosophen eingestünden: wir gehen in Kinematographentheater, weil wir, uns allein überlassen, es vor Langerweile und Widerwillen nicht aushielten, so wäre nichts dawider zu sagen. Aber weit davon, sich zu einer so unschuldig schuldvollen Seelenverfassung zu bekennen, putzen sie ihre Zerstreuungslust mit Redensarten auf, und die Vorgeschrittensten unter ihnen machen aus ihrer Gedankenlosigkeit den allermodernsten Geist. Es kommt ihnen nicht darauf an, die Kinematographenvorstellung über den Durchschnitt des Theaters, nein, über das Theater schlechthin zu setzen, und, die einen zynisch, die andern resigniert, nehmen sie das Lichtbild als einen Triumph oder zumindest als ein Sinnbild des neuzeitlichen Menschengeistes an. Das ist die eine Seite des Publikums: die Lehrer des Volkes. Auf der andern Seite steht das Volk selbst, das stur und stumm zu den stummen Bildern läuft. Während man sich von den verschiedensten Seiten, bald als Ratgeber, bald als Vormund, um die Kunst für das Volk bemüht, hat es sich auf eigne Faust ein Vergnügen geschaffen, wo man

ihm, im wörtlichsten Sinne, nichts dareinredet. Wer gegen diese Pest antiseptisch aufwaschen will, wird sich von Tag zu Tag in kleinerer Gesellschaft finden. Schon ist so viel Kapital, so viel Menschenarbeit und Menschenexistenz an die Betätigung des Kinematographen gebunden, daß auf alle Angriffe wirtschaftliche Erschütterungen drohen, und wir ein neues Beispiel für den automatisch eintretenden tückischen Selbstschutz des Kapitals haben. Wo das Kapital sich zu einem bestimmten Zwecke versammelt, ist auch sogleich der entsprechende Geist zu seinen Diensten. Die Großbrauereien lassen das Evangelium der Lebensfreude verkünden, es erscheinen Artikel, in denen die Unschädlichkeit des Alkohols bewiesen wird — als ob es nötig wäre, zu beweisen, was alle Welt praktiziert und glaubt. Ganz ähnlich wie mit dem Alkohol steht es mit dem Kinematographen: auch er ist unbesieglich; kämpfen wir gegen ihn.

Um zu kämpfen, nehmen wir nicht das Mittelmäßige oder Erbärmliche, sondern das Beste dieser neuen Erscheinung vor. Ich sah einmal eine Salambo, wo die kleine schmale karthagische Prinzessin eine tausendstufige Treppe herniederschritt, auf den Zuschauerraum zu, endlos, mitten hinein in die unruhig wimmelnde Masse der riesenhaften Söldner; je näher die Frau kam, um so mehr schwand die Unruhe aus dem Haufen und wuchs in den Herzen, und endlich schritt sie durch zwei Reihen fast erstarrter Männer, deren jeder bis zum Ersticken von Erregung schwoll. Der Eindruck war ungeheuer. Kein Dichter vermöchte die Wut und Macht des Geschlechts

mit solcher Gewalt drohen und beseligen zu lassen. Aber als ich das Theater verließ, fühlte ich von diesem Eindruck nichts zurück als eine fast schreckliche Leere, eine unbeschreiblich öde Traurigkeit, den ganzen peinigenden Vorwurf des Müßiggangs. Und keineswegs etwa, weil das Drama nach jener Söldnerszene weiterging und ein Meisterwerk der Literatur roh zerschnitt. Jene frierende Öde ist mein typisches, ich wage zu sagen: ist das typische Gefühl, selbst wenn man es sich nicht eingesteht, beim Verlassen einer Kinematographenvorstellung. Sie war nur bei der Salambo ungewöhnlich groß, weil der vorhergehende Eindruck ungewöhnlich groß gewesen war. Nach jeder wahren Kunsterregung aber steht es anders; und ob man nun ein Drama oder ein Ballett gesehen hat — denn die andern Künste entziehen sich der Vergleichung —, so spürt man eine Durchdringung, die unter den Augenblick des Eindrucks nicht nur nicht herabsinkt, sondern sich weit, zuweilen unendlich weit, darüber hebt. Da sich das Kinematographenschauspiel in die Sphäre des Dramas drängt, so muß man es mit diesem auseinander setzen. Der Unterschied ist der, daß im Filmschauspiel der Stoff in seiner kruden Tatsächlichkeit erhalten bleibt und sogar zynisch damit auftrumpft, während im ächten Schauspiel der Stoff durch die Form, vornehmlich aber durch ihr Hauptelement, das Wort, bis auf den letzten Rest aufgezehrt wird. Das ist der Unterschied im Wesen. Für die Wirkung kommt hinzu, daß das Auge ein isolierender, das Ohr ein vereinigender Sinn ist. Der Hall, der aus dem Munde fährt, ist

Träger der Botschaft von Seele zu Seele. Das Wort, die Sprache ist zugleich Zeugnis und schöpferisches Element des höheren Gemeinsinnes, der zwischen den Menschen waltet. Im Wesen und in der Wirkung erfährt das Drama durch das Wort die Vergeistung. Das Kinoschauspiel aber, gerade wenn es sich dem Wortdrama nähert, wird um so sinnloser. Die Kinematographentheater werden, wie verständlich, von Taubstummen viel besucht; und diese beklagen sich darüber, daß die Handlung und die Gebärden mit dem von der Lippenbewegung abzulesenden Sinn immer im dümmsten Gegensatz stünden. Würde das nun auch gebessert werden, so hätte man immer nur erst Schauspiele für Taubstumme. Für den vollsinnigen Menschen aber, aus dessen Konstitution allein Gesetze für die Kunst abgeleitet werden können, würde das Filmschauspiel nur dann eine ächte Existenz gewinnen, wenn es sich vom Worte soweit wie möglich entfernte; es müßte zur Pantomime werden, und seine Handlung dürfte nie an die Wirklichkeit rühren, sondern sich bis zur Abstraktion, bis zum Symbol verflüchtigen. Auch dieses wäre eine Aufhebung des Stoffes durch die Form; und wer dafür arbeiten will, mag es tun, wofern er seine Verantwortlichkeit nicht vergißt. Wer aber für das in allen Gassen sich einnistende Kinotheater von heute Erfindungen macht, wer gar durch das Wort erlöste menschliche Geschehnisse wieder preisgibt und in die Hölle der blöden, maulaufsperrenden Tatsächlichkeit zurückstößt, der versündigt sich, so ahnungslos er es auch tue, gegen die Kunst — ja gegen die Humanität selbst.

Haben wir es in den Lichtspieldramen mit Darbietungen zu tun, wo sowohl die Filmaufnahme als auch ihre Wirkung verwerflich ist, so sind die in das Gebiet der Naturwissenschaften gehörenden Aufnahmen an sich rühmlich und schön, aber sie werden durch Mißbrauch in ein doppelt gefährliches, weil schleichendes Gift verwandelt. Durch Mißbrauch kann jedes gute Ding in ein Übel verwandelt werden? Gewiß; aber die Tempel und Spelunken des Films treiben überhaupt nichts andres als Mißbrauch. Wer eine Menschenmenge durch Moritaten zur Stupidität erzieht, und dazwischen eine Jagd auf fliegende Hunde oder die Entwicklung des Vogels im Ei vorführt, darf sich nicht einbilden, daß er die Menschen belehre. Und wer da glaubt, daß er auf diese Art lernen könne, der irrt sich; er wird vielmehr nur über seine Unwissenheit narkotisch hinwegbetrogen. Man kann nun einmal nicht urteilen, ohne zu wissen; nicht wissen, ohne zu lernen; nicht lernen, ohne sich anzustrengen. Zehn Kenntnisse, die man sich erarbeitet, wiegen mehr zum Aufschluß der Welt als tausend, die einem gebraten in den Mund fliegen; sonst müßten ja die Prinzen und Fürsten zu ihrer sonstigen Überlegenheit auch die der Bildung im allergrößten Maße besitzen. Schon die Reduktion auf den einen Sinn des Auges hindert die Naturidyllen und -dramen im Kino daran, etwas Besseres zu werden als Zeitvertreib. Der Forscher — und das ist schon jeder Knabe, der zum erstenmal Papierstückchen nach der geriebnen Siegellackstange springen läßt — gebraucht die Augen nur mit

Unterstützung der andern Sinne. Es ist verhängnisvoll, zu glauben, daß die gesteigerte Möglichkeit zur Rezeption von Kulturwerten gleichbedeutend mit der Steigerung der Kultur sei. Alles wahre Lernen hat seinen Schuß Tun und Schaffen; und wo dieses ausgeschaltet wird, fehlt der Kern des Wissens und des Verstehens. Wer heute in ein Kaffeehaus geht und für fünfunddreißig Pfennige seine schwarze oder braune Brühe trinkt, kann dazu gratis die H-Moll-Symphonie von Schubert hören, für Kontrabaß, Geigen, Klavier und Harmonium, zum Ersatz der Holzbläser, zurechtgemacht. Aber ein Lied gesungen, ist mehr Musik und schenkt mehr Musik als die schwarzbraune Eroika, mit dem Löffel in der Kaffeetasse zerrührt.

Gescheite Leute, Menschen, die wissen, was es mit dem Wissen für eine Bewandtnis hat, die können freilich unbeschadet, ja mit Nutzen Kunst und Wissen auch auf die bequeme Weise nehmen; die andern nicht.

Freilich, Kapuzinerpredigten pflegen am lächerlichsten den Kapuziner zu machen. Aber wenn man den Kinematographen, nur weil er vorhanden und eine bewundernswerte Sache ist, wahllos auf die Menschen abschießen müßte, so wäre das nicht besser, als wenn man ein neues Sprengmittel nicht nur im Bergwerk und an Baumstubben oder am Ackerboden wirken ließe, sondern in unsern Markthallen, Gemeindeschulen und Warenhäusern. Da man den Kinematographen nicht aus der Welt schaffen kann — so wenig wie den Phonographen, den der Teufel benützt, um bis in die entlegensten Dör-

fer den letzten Rest von Musik zu zerfressen — so muß man ihn zähmen. Zuerst versuche man festzustellen, was Gutes er leisten könne; danach, wie er das Gute leiste. Dieses ist nicht Sache eines einzelnen, sondern die hoffentlich zu gewärtigende Gesamtarbeit aller, denen die Gesundheit des Volkes am Herzen liegt; jenes fasse ich im ungefähren Umriß kurz zusammen.

Für die Wissenschaft hat der Kinematograph eine unbegrenzte archivarische Bedeutung.

Zum Unterricht, in jedem Sinne, dürfte er nur mit äußerster Vorsicht und Sparsamkeit benutzt werden, nie selbständig auftreten; er kann die Anschauung günstigenfalls unterstützen, aber nicht ersetzen.

Wo er eine Art von neuer Kunst sein will, sollte er kritisch gegängelt werden. Er hat ein paar phantastische und märchenhafte Möglichkeiten aus seiner Technik, und die wären eigentlich die einzigen legitimen. Streichholzmännlein spazieren steif wie Soldaten auf das Tuch, purzeln übereinander, die Streichhölzer zucken und rucken und bilden das Wort „Pause". Das war manchmal das Hübscheste eines ganzen Abends.

Der Kreis dieser Darstellungen würde natürlich zu klein sein; und es bleiben doch die beliebten Dramas, wie die kleinen Mädchen sagen, übrig. Starrt man auf diese, so wird der Blick, besonders wenn sie aus französischen Salons berichten, wie von einer Flachsbreche zerstückelt. Einzig die Amerikaner haben begriffen, daß die sinnlose Verteilung unzähliger grellweißer und tiefschwarzer Punkte in ihrem stummklappenden, unaufhör-

lichen Wechsel eine Tortur an den Augen ausübt; und sie haben es erreicht, daß das Dunkel und Hell auf ihren Filmen sich in Flächen gegeneinander absetzt. Das ist der erste Schritt zum Stil des Kinoschauspiels. Von da braucht es nur einen weitern Schritt, und die Gebärde verliert ihre rohe Naturalistik, und noch einen, und das Drama wird zur Pantomime. Wenn eines Tages der Kinematograph uns einen eigens dafür geschaffenen Reliefstanz Nijinskys vorführt, so wird er so gerechtfertigt sein, wie der Phonograph es ist, weil er die Stimme Carusos bewahrt.

Eines jedenfalls ist nötig: daß man dem Schlendrian im Gewährenlassen des Kinematographen ein Ende mache, und wenn man den besagten Teufel nicht mehr austreiben kann, so soll man versuchen, ihn zu bekehren.

Postskriptum: Nach jahrelanger grollender Enthaltung habe ich wieder Filme gesehen, und ich mußte mich fragen, wie vor meinem neuen Eindruck der obige Aufsatz denn bestehe. Nun, es zeichneten sich mit spontaner Sicherheit dieselben Linien in mir ab wie vordem, jedoch: mit veränderter Tiefe, so daß das Bild in Licht- und Schattenwirkung doch ein andres geworden ist. Wieder bemerkte ich das unauflösbar Tatsächliche, als welches im Film die Leidenschaften, Liebe, Rachbegier, Eifersucht, sich darstellen; aber in ein paar Fällen war es bis zur Furchtbarkeit gesteigert; das Dumme wurde zugleich das Erhabene; es war, als ob man Schopenhauers „Welt als Wille" an der Arbeit gewahrte, und die Wirkung, eine

Art von trüber, betäubter Nachdenklichkeit, hielt lange vor. — Des ferneren war es mir interessanter als früher geworden, zu sehen, ein wie getreuer Spiegel des Verhaltens der Menschen zueinander in den verschiedenen Nationen der Film ist; des Betragens der Männer vor den Frauen, der Freunde gegeneinander, die Art, wie man die Hand gibt, grüßt, geht und so weiter, und insbesondere der nationalen Humore. Es ist dabei mit Beschämung festzustellen, daß die deutschen Filme einen sehr geringen Grad der Eigenschaft verraten, die man die Höflichkeit des Herzens nennt; und hier hätte die Kritik des Films eine Aufgabe von erzieherischer Bedeutung, wenn sie nur wollte, könnte — und wenn sie dürfte.

# Eine moralisch-dramaturgische Frage

Die Frage: Was bewegt den Kurfürsten, in dem Schauspiel von Kleist, den Prinzen von Homburg zu begnadigen?

Dichtungen zu befragen, ist eigentlich erst dann von Interesse, wenn sie nicht schon selbst geantwortet haben.

Die Frage, warum der Kurfürst den Prinzen von Homburg begnadige, ist eine solche, die der Dichter nicht beantwortet. Wenn wirklich, wie einige Erklärer glauben, hier eine Unklarheit spürbar wäre, — so ist sie in der Seele des Kurfürsten und nicht im Geiste des Dichters und nicht im Bau seines Werkes. So wäre die Unklarheit im Kurfürsten nur ein Motiv mehr und würde die Weisheit des Dichters noch hinreißender erscheinen lassen.

Denn das eben ist das Schöne, daß die Unklarheit im Kurfürsten nicht entsteht, weil er zu schwache Motive hat, oder zu starke, deren er nicht Herr wird; sondern es ist dieselbe Unklarheit, die die Natur walten läßt, wenn sie Leben zeugen und Leben fördern will: die Unklarheit der Luft, die wir atmen, des Wassers, das wir trinken, des Lichtes, das wir sehn, — und die Unklarheit des

Gefühls, als welches nicht ein dumpfer Zustand vor dem Denken, sondern eine reiche, trübende Verknüpfung der in ihrer Vereinzelung toten und tötenden Gedanken ist.

Doch müssen wir zuerst noch feststellen, aus welcher Tonart Kleist sein Drama spielt. Der Ernst seelischer Konflikte im Drama ist etwas Relatives, und die großen Dichter verfügen über einen höchst eigentümlichen Takt, der sie vermeiden läßt, ihre Konflikte aus dem Rahmen des Kunstwerks herausgreifen und die Zuschauer unmittelbar beunruhigen zu lassen.

Und so ist der Prinz von Homburg von vornherein ein helles Stück, von einem goldigen, freudigen Leuchten leicht, ein gegen die Sonne gehaltenes Gebilde. Die Stimmung des Zuschauers ist zuversichtlich von Anfang an, und, eine anbetungswürdige Kraft, die Zuversicht wächst in dem Maße der Beängstigung. Es ist, als wenn man ein elastisches Band auseinanderzöge und genau spürte, daß die Kraft, die den Zustand des Gewebes verändert, zugleich die Kraft erzeugt, die ihn wieder in seine Ordnung zurückbringt. Der Kurfürst spielt nicht etwa mit dem Prinzen; nur — der Dichter spielt mit der Welt.

Dieses im Zuschauer erzeugte allgemeine Gefühl darf freilich der Meister nicht als Ersatz der Motivierung einschmeicheln wollen. Kleist, als ein großer Meister, nutzt die allgemeine Stimmung aus, indem er durch sie die Möglichkeit gewinnt, seinen Motivenbau höher, größer und leichter zu treiben, so daß der Zuschauer mit einem freudigen Gefühl, das sich fast in einem Lachen auf sehr

hohem Ton Luft macht, und mit einem Gefühl tiefer Sättigung und Erfüllung die Szene aufnimmt.

Von den beiden Auseinandersetzungen, die der Kurfürst zu bestehen hat, ist die mit Kottwitz von jeher berühmt gewesen; die zweite, die mit Hohenzollern, ist in ihrer prinzipiellen Bedeutung noch nicht genügend erkannt.

Modern ausgedrückt, ist der Kampf zwischen dem Kurfürsten und Kottwitz ein solcher zwischen Kantschem und Bismarckschem Geist. Der Kurfürst läßt sich nicht genug sein an einem taktischen, einmaligen, zufälligen, auf dem Affekt beruhenden Erfolg. Er hat es gleich nach der Schlacht, als die Insubordination noch nicht dem Prinzen schuld gegeben wird, ausgesprochen:

Der Sieg ist glänzend dieses Tages,
Und vor dem Altar morgen dank' ich Gott;
Doch wär er zehnmal größer, das entschuldigt
Den nicht, durch den der Zufall mir ihn schenkt:
Mehr Schlachten noch, als die, hab' ich zu kämpfen,
Und will, daß dem Gesetz gehorchet werde.

In dem Streit mit Kottwitz beginnt er nicht etwa wieder mit diesem staatsmännischen Gedanken, sondern spricht aus der einmaligen, diesmaligen Situation: Der Sieg hätte ohne die Eigenmächtigkeit des Prinzen vollständiger werden können. Kottwitz antwortet als Realpolitiker:

Es ist der Stümper Sache, nicht die deine,
Des Schicksals höchsten Kranz erringen wollen;
Du nahmst bis heut noch stets, was es dir bot.

Und darauf erst stellt ihm der Kurfürst seine Anschauung entgegen:

Den Sieg nicht mag ich, der, ein Kind des Zufalls,
Mir von der Bank fällt; das Gesetz will ich,
Die Mutter meiner Krone, aufrecht halten,
Die ein Geschlecht von Siegen mir erzeugt.

Kottwitz läßt sich nicht schlagen. Er setzt dem Kurfürsten den Zauber und die Fruchtbarkeit des nicht aus Überlegung und Gehorsam, sondern aus der Leidenschaft entspringenden Tuns entgegen. Er will von einem Götzen in des Menschen Hirn nichts wissen, der toter Werkzeuge bedürfte, sondern dringt auf die Realität der Herrschaft, die im Beherrschten einen lebendigen Willen, nicht den Sklaven nötig hat.

Der Kurfürst fühlt sich von Kottwitz getroffen. Auch er, durchdrungen davon, daß eine Idee ihn regiere, nicht Willkür, nicht auch Theorie, fühlt, daß die Idee sich in ihrer Wahrheit nur erweise, wenn sie nicht nur in dem waltet, dem sie nützt, sondern in jeder zur Sittlichkeit geläuterten Brust; und so erklärt er, an den Prinzen selbst appellieren zu wollen und von ihm die Entscheidung zu verlangen.

Während man aber den Prinzen holt, tritt schon die Klärung ein.

Die Auseinandersetzung mit Hohenzollern bringt sie. Was jetzt gegen den Idealismus kämpft, ist, wenn wir uns schmeicheln wollen, als Lebensgefühl so modern, wie Kottwitzens Bismärckertum: es ist die aus der An-

durchdringlichkeit der Kausalität entstehende Unverantwortlichkeit des einzelnen Menschen.

Hohenzollern hat dem Kurfürsten eine Schrift überreicht, in der er sich zu beweisen erkühnt, daß der Fürst selbst die Schuld an dem Vergehen des angeklagten Prinzen trage. Er kommentiert seine Schrift. Er erinnert den Fürsten, wie man — es war die erste Szene des Stückes — den somnambulen Prinzen im Garten getroffen und wie der Fürst den symbolischen Scherz betrieben habe, den der Traumwandler als eine Verheißung künftigen Sieges, künftiger Größe aus der Hand Natalies habe auffassen dürfen, und erst recht habe auffassen müssen, als er, erwacht, den Handschuh in den Händen gehalten habe, den er hernach bei der Ausgabe des Schlachtbefehls als den Handschuh der Prinzessin erkennt, da sie ihn sucht, und Hoffnung und Traum ihm zu einer Wirklichkeit werden, vor der die gemeine Wirklichkeit des Tages nicht bestehen kann. Das „Ungeheure" rollt heran und wirft ihm ein Pfand zu, und in diesem Augenblick hätte er aufmerken und schreiben können? „Ein Stein ist er; den Bleistift in der Hand, steht er zwar da und scheint ein Lebender; doch die Empfindung, wie durch Zauberschläge, in ihm verlöscht!"

Er habe also die Order des Feldmarschalls weder eigentlich hören, noch verstehen, — wie also befolgen können?

Der Kurfürst begreift den Einwurf und seine Konsequenz:

„Hätt' ich mit dieses jungen Träumers Zustand
Zweideutig nicht gescherzt, so blieb er schuldlos:

Bei der Parole wär' er nicht zerstreut,
Nicht widerspenstig in der Schlacht gewesen.
Nicht? Nicht? Das ist die Meinung?"

Hohenzollern bestätigt. Aber der Kurfürst führt ihn mit seiner eignen Beweisart ad absurdum:

„Tor, der du bist, Blödsinniger! Hättest du
Nicht in den Garten mich hinabgerufen,
So hätt' ich, einem Trieb der Neugier folgend,
Mit diesem Träumer harmlos nicht gescherzt.
Mithin behaupt' ich, ganz mit gleichem Recht,
Der sein Versehn veranlaßt hat, warst du! —
Die delph'sche Weisheit meiner Offiziere!"

Doch Hohenzollern läßt sich nicht betäuben. Er antwortet:

„Es ist genug, mein Kurfürst! Ich bin sicher,
Mein Wort fiel, ein Gewicht, in deine Brust!"

Und im Ton dieses Satzes, und aus der Stelle, wo er steht, wird der Leser, wird der Zuschauer die Entscheidung spüren. Hier winkt der Dichter.

Der Prinz kommt. Natalie ist, wie die Nike aus der Hand des Zeus, bei ihm erschienen, als seine Versucherin, seine Heilbringerin. Alle Kleinmütigkeit und der Wunsch der Kreatur sind von ihm abgefallen. Er steht auf dem Gipfel sittlicher Größe. Er erkennt sich selbst den Tod zu. Wie zum Tode entläßt ihn, wiewohl gerührt und gütig, der Fürst. Und nun erst, in dem Augenblick, wo die Freunde und Kameraden alles verloren glauben,

spricht der Kurfürst, in einem künstlerisch unsagbar feinen, aber psychologisch ganz verhüllten Übergang die Begnadigung aus. Kein Monolog, kein dialektischer Kampf hat uns verraten, daß etwas in ihm vorgegangen ist. Gefühle, sie könnten vorüberwehn; Gedanken, sie könnten durch andre widerlegt werden. Jedes Wort hätte verhindert, daß jetzt die tiefe Wahrheit des Namenlosen aus seiner Brust ins Licht hervorbricht.

Was ist in ihm vorgegangen? Er ist ein Herrscher, er hat eine Pflicht, eine Idee zu vertreten. Der Mensch, zugleich Natur und gegensätzlich zur Natur, ja Gegner der Natur, steht als Individuum zwischen diesen beiden Extremen. Leidend oder wirkend, erkennend oder handelnd rückt er dem einen nahe oder dem andern. Es sind zwei Stimmen, und keine von ihnen schweigt jemals ganz; aber der Mensch überhört die eine von ihnen, sobald sein Charakter, sein Wille und seine Einsicht ihn entschieden haben. Der Mensch der Idee sieht nicht Gesetze, sondern schafft sie. Er greift in die lückenlose Kette der Kausalität und schafft die Schuld. Er schafft Verantwortung. Er überläßt Gott und die Welt dem Gotte und schafft den Fetisch.

So der Kurfürst. In seinem Plan ist des Prinzen Verhalten nichts weiter als Schuld. Was es in des Schuldigen Seele war, wie entstanden, wie entwickelt, das geht ihn nicht an. Der Mittler kommt, den Prinzen zu entschuldigen. Er erklärt die Tat; er deckt ihre nächste Kausalität auf. Aber den Begriff der Schuld löst er nicht auf; er wälzt sie nur vom einen auf den andern;

er läßt den Fetisch unangetastet; er weiß es doch nicht, wohin sein Degenstoß zielt.

Der Kurfürst weiß es. Er fühlt, daß, den Prinzen freisprechen, heißt: den Schuldbegriff lockern. „Habe ich schuld an seiner Schuld, so du an der meinen" — und so kann es fortgehen, endlos, ins Endlose. Ist das Tun der Menschen eine fest verzahnte Folge von Ursache und Wirkung, so hört die Verantwortung auf.

Und damit hört die Pflicht auf und sinkt die Idee mit zerschnittnen Sehnen gelähmt zu Boden. „Die delph'sche Weisheit meiner Offiziere!"

Wem aber einmal die Welt in der Erkenntnis der Notwendigkeit wie in einem Blitze dastand, der kann ohne Sünde den Anblick nicht mehr vergessen; der muß, will er sein Gleichgewicht behaupten, sich umwandeln, sich leise umwandeln, sich sänftigen und trüben.

Und so ist Hohenzollerns Wort, wie ein Gewicht, in des Fürsten Brust gefallen.

Man würde den Dichter schlecht begreifen, wenn man des Kurfürsten Sinnesänderung ein Kompromiß nennte. Es ist kein Kompromiß; denn die Idee hat ihren Sieg ausgefochten — im Prinzen. Es ist kein Kompromiß, sondern ist die Trübung der Synthese, die lebensvolle, lebenschaffende Trübung; und die sittlichen Mächte, die ursprünglich nur im Haupt des Fürsten gesammelt waren, haben sich verteilt, wie eine Wolke sich rhythmisch auflöst.

# Georg Büchner

Die deutschen Verleger suchen in allen Literaturen und in allen Zeiten nach Büchern, die sie neu drucken könnten. Es gibt bald keine Heimlichkeit in den Bibliotheken mehr, die nicht um geringes Geld für jedermann zu haben wäre. Manches Schädliche und nicht wenig Überflüssiges ist uns auf diese Weise wieder aufgedrängt worden. Da ist es denn doppelt erfreulich, wenn in dem übereifrigen Betrieb auch das schlechthin Notwendige, nur mit wirklichem Schaden zu Entbehrende geboten wird; und etwas solches ist die Neuausgabe der Werke Georg Büchners*.

Sie enthält, gegenüber der ersten kritischen Gesamtausgabe von Franzos — dessen grundlegende Bemühung um Büchners Werk ihm den Dank der Literaturfreunde für immer erhalten wird — als interessanteste Vermehrung die Quelle zum „Lenz": einen Bericht des Pfarrers Oberlin, aus dem der Dichter Motive und Details, fast wörtlich und doch zu seinen Zwecken verwandelnd mit derselben Kühnheit herübernahm, mit der

* Georg Büchners gesammelte Schriften; in zwei Bänden; herausgegeben von Paul Landau. Berlin 1909. Paul Cassirer.

er die historischen Anekdoten und Bonmots in seinen Danton einfügte. Es fehlen ihr dagegen, außer allerlei biographischen Ergänzungen, die Proben aus den Übersetzungen, aus den anatomischen und philosophischen Schriften und, wie ich nicht verfehlen kann zu bemerken, ein Verzeichnis des gesamten Inhalts.

Der Herausgeber hat seiner Ausgabe eine umfangreiche Arbeit über Büchners Leben und literarische Erscheinung vorausgeschickt, eine selbständige, vergleichende und ganz vortreffliche Studie, die vielleicht nur den einen Fehler hat, daß sie jeden ihrer Schritte durch Reflexionen aufhält, — ein Verfahren, das über zehn Bogen hin eine Hemmung bedeutet. Das Leben des Dichters fügt sich in dieser Art Darstellung nicht fest genug zusammen, und das ist vielleicht in keinem Falle unsrer Literatur in dem Grade ein Fehler wie bei Büchner, dessen Schicksal und Schaffen sich nicht in privaten Erregungen wechselseitig bestimmen, aufheben und auflösen, sondern von einer ganz herrlichen Sachleidenschaft, in einem stürmischen Feuer auflodernd und zusammensinkend, verzehrt werden.

Von allen den jung Gestorbenen unsrer Literatur hat keiner so stark wie Büchner die Frage erregt: was hätte noch werden können? Bei allen andern scheint uns die Notwendigkeit, die sie hinstreckte, einen geheimen Sinn der Vollendung zu haben; selbst bei Schiller, dessen Demetrius, fertig gemacht, sich nicht auf der Höhe gehalten hätte, auf die ihn der Reichstag zu Krakau rangiert; selbst bei Kleist, der im Prinzen von Homburg das ge-

leistet hat, was die Götter nicht verzeihen: das Vollkommene. Ist solche Spintisiererei ruchlos oder ist sie fromm? Wer will das entscheiden! Büchner ist mit dreiundzwanzig Jahren gestorben, und selbst in diesem kurzen Leben drängt sich alles, was wir von ihm besitzen, und vermutlich ein verlorengegangenes Drama obenein, in die kurze Spanne von zwei Jahren zusammen. Seine Art steht von der ersten Zeile an fest, bleibt sich gleich bis zur letzten; innerhalb ihrer gibt es in jedem neuen Werk eine Erweiterung an Kraft und Kunst, einen neuen Stoff, eine neue Leidenschaft. Wohin hätte ihn und uns ein solcher Weg noch führen können!

Er ist keine jener Naturen, die um ihre Anfänge spielen. Von der ersten Äußerung an ist alles bei ihm positiv vorhanden und ganz gewollt. Schon die kritischen und enthusiastischen Äußerungen seiner Schülerzeit haben dieses bestimmte Wesen; er trifft hin, wohin er schlägt. Und von derselben Gefaßtheit ist seine Lebensführung; er weiß, daß das Moralische nicht Sache der Worte, sondern Sache des Tuns ist, Kraft seine Grundbedingung, Einheit seine Erscheinung. In diesem Sinne hält er sich von revolutionären Umtrieben fern, solange sie ihm nichts zum Handeln geben; sobald dieser Augenblick eingetreten ist, stürzt er sich mit entschlossenem Sprung hinein. Er ist ein Realpolitiker von ganz eigner Sorte; gänzlich frei von der Phrase, ohne Einengung durch Parteizwang, ohne Lug. Es ist etwas Originelles um seine politische Erscheinung wie etwa um Stirner; aber er überragt ihn durch eine gewisse Klassizität seines Cha-

rakters, deren Vorbildlichkeit vielleicht von der Zukunft noch zu entwickeln sein wird; ein junger antiker Römer.

Und dieser Realpolitiker schreibt mit einundzwanzig Jahren die Szenenfolge aus der französischen Revolution; ein Werk, möge es an Einflüssen alles Mögliche erfahren haben, das von einem neuen, unverkennbaren, unverwechselbaren Rhythmus getragen wird. Politische Szenen zeigen vielleicht die Geistesmacht eines Dramatikers schärfer als alle andern: zweckloſe Stärke des Willens und zweckvolle Entschiedenheit in der Richtung des Willens haben sich in ihnen zu einem symbolisch exemplarischen Gleichgewicht zu vereinigen. Ich finde nichts Höheres im Shakespeare als die Szene zwischen dem Prinzen Heinz und seinem Vater, dem er die Krone vom Sterbebett genommen hat und noch einmal Rede stehen muß. Schillers Bestes ist von der Art im Demetrius und, wenigstens in der Attitüde, im Wallenstein; bei Goethe die Unterredung zwischen Egmont und Alba; über alles dieses hinausragend: der Prinz von Homburg. In Dantons Tod gibt es einen Klang von demselben Erz. Es ist Weltverstand in diesen Szenen. Vor dem kunterbunt und hastig hingestrichenen Grunde stehen die Gestalten Dantons, Camilles, Robespierres in einem Lichte da, das in seiner gewittrigen Fahlheit eine unbeschreibliche Schärfe bewirkt. Die hat nicht nur ein Dichter in seinem schönen Wahnsinn gesichtet und geschrieben, sondern ein Mann hat sie ins Auge gefaßt, bereit und fähig, sich mit ihnen einzulassen. Dieser sonderbare, sachliche Blick zeichnet das Werk aus und gibt

ihm sein Leben. Und dazu Marion: „Aber ich wurde wie ein Meer, das alles verschlang und sich tiefer und tiefer wühlte," auf einer Druckseite die ganze Lulu. Und Lucile, sich auf die Stufen der Guillotine setzend: „Ich setze mich auf deinen Schoß, du stiller Todesengel."

Das Lustspiel „Leonce und Lena": eine der ganz wenigen graziösen Sachen im deutschen Bezirk. Es fliegt über die Wiese dahin, leicht genug, um kein Gras zu beugen; wie Viktor Müllers Schneewittchen. Daneben, furchtbar prächtig wie blutiger Nordlichtschein, Woyzek. „Die menschliche Haut ist ein Boden, worauf Haare wachsen," meint Lichtenberg, „mich wunderts, daß man noch kein Mittel ausfindig gemacht hat, ihn mit Wolle zu besäen, um die Leute zu scheeren." Dem armen Woyzek geht es noch schlimmer. Ein Arzt hält ihn sich, wie sie sich heute Hunde und Meerschweinchen und Ratten halten, zum Experimentieren; ein Hauptmann hetzt mit Spitzfindigkeiten den hintersinnigen, armen Teufel umher in seiner Angst und seiner Ohnmacht. Und Woyzek hat ein Mädchen und ein Kind, und das Mädchen wird ihm untreu mit einem Tambourmajor, und Woyzek kann nicht anders, er ersticht die Marie und ertränkt sich selbst. Das fährt in Blitzen und Donnerschlägen daher; und noch einmal: ein jeder Schlag trifft. „Tambourmajor: Marie. Marie (ihn anschauend, mit Ausdruck): Seh einmal vor dich hin! — Über die Brust wie ein Rind und ein Bart wie ein Löwe. So ist keiner! — Ich bin stolz vor allen Weibern!" Das ist das Volk, das die

Volkslieder gebiert; nicht dasjenige, das sie nur liebt; nicht dasjenige, das sie nur singt.

Dieses die Dramen. Dazwischen fiel das Fragment einer Novelle Lenz; als Wahnsinnsgemälde den sympathetischen Nerv des Dichters gleicherweise verratend wie den Blick eines Naturforschers, der, nach dem Wort seines Bruders Ludwig, fähig genug, ja fast auf dem Wege war, Darwinische Entdeckungen vorwegzunehmen; als Naturgedicht indessen selbst neu wie eine Entdeckung. Für gewöhnlich leidet die Landschaft in der Erzählung daran, daß die Täuschung erweckt werden soll, als habe sie ihren Mittelpunkt in der dargestellten Persönlichkeit, während sie doch ihren Mittelpunkt im Dichter hat. Dieser macht sich das Herrgottsvergnügen, mehr oder minder angeschaute, kleine Welten zu konstruieren, seine Figürchen hineinzusetzen und aus ihnen allerlei Fäden in die Natur zu spinnen. Identifiziert er sich aber mit seinen Figuren, so ist zehn gegen eins zu wetten, daß die Landschaft sentimental ausfällt. Büchner identifiziert sich nicht mit Lenz, „der durchs Gebirg geht", und er identifiziert auch den Leser nicht mit ihm. Sondern wir sehn Lenz, wie wir ihn in der Wirklichkeit sehen würden; wir sehn die Landschaft, wie wir sie in der Wirklichkeit sehn würden; und sehn doch immer, daß Lenz sie sieht. Sie strahlt nicht von ihm aus, sondern er erlebt sie Schritt vor Schritt, und nicht nur mit seinen Augen, und nicht nur mit seinem Gefühl.

Dieser Sachsinn, bei der Hochspannung seiner Natur, gliedert seinen dichterischen Werken auch das revolutio-

näre Pamphlet an, das wir von Büchner besitzen, den hessischen Landboten. Ich glaube, auch diese Schrift ist ein Unikum bei uns: sie ist die einzige revolutionäre Manifestation, die ganz und gar volkstümlich ist, vom altrevolutionären Anruf „Friede den Hütten! Krieg den Palästen!" bis zum biblischen Zitat am Schluß. Büchner hat den Ton, der sich gleicherweise mit einer ökonomischen Beweisführung und mit der Bibel verträgt.

Daß dieser Dichter so wenig bekannt ist, gehört zu den Unbegreiflichkeiten, ach nein: zu den Begreiflichkeiten im deutschen Geistesleben. Tot ist er nie gewesen; sein unmittelbarer Einfluß auf dichterische Temperamente begegnet uns bis in die jüngste Zeit. Herr Landau, der Veranstalter unsrer neuen Ausgabe, ist diesen Einflüssen mit Spürsinn nachgegangen. Seine Ausführungen möchten in manchem wohl noch zu ergänzen sein, in manchem einzuschränken. Jedenfalls im deutschen Naturalismus, insbesondre in Hauptmann, haben Kunsttendenzen sehr andrer Art als die des Büchnerschen Stils sich durchgesetzt. Hauptmanns Apostel hat gewiß von Büchners Lenz viel empfangen; aber ist schon hier die Eigenbildung unverkennbar, so ist sie es im Fuhrmann Henschel, der mit dem Wozzek nichts gemein hat als ein paar Elemente des Stoffes, so sehr, daß eine Vergleichung der beiden Werke keinen Sinn hat. Daß Hauptmann Büchner schon in seiner früheſten Zeit kannte und höchlichst verehrte, weiß ich; ich selbst erfuhr vor vielen Jahren Hauptmanns Belehrung über den Landschaftsstil im Lenz. Irre ich nicht, so war

Hauptmann auch derjenige, dem Wedekind den Hinweis auf Büchner verdankte, was ihm geholfen haben könnte, zu seiner Form in „Frühlings Erwachen" durchzubrechen.

Aber außer solchen direkten Beziehungen zwischen den Geistern gibt es andre, die nicht mehr von der literarischen Sphäre begrenzt sind. In die Beschwichtigung des sozialen Menschen, Beschwichtigung trotz Not und Wille, dunkelt stürmisch und kalt immer wieder die Frage an das Schicksal hinein. Büchners Menschen stehen in einem Geheimnis — dem sie verbunden sind, aus dem sie sich für Augenblicke entringen, und von dem sie wieder hinsinkend eingeschlungen werden. Sieht man genau zu, so sind ihre interhumanen Beziehungen, Wunsch und Not des Wirkens von Mensch auf Mensch, sehr schwach. Sie sprechen aneinander vorbei. Es herrscht keine Feindschaft zwischen ihnen, sondern Fremdheit. Schwermut ist ihr Element. Es wird uns berichtet, daß Büchner in den Delirien seiner Todeskrankheit abwechselnd revolutionäre Gesichte hatte, und dann wieder mit einer feierlichen Stimme sich so vernehmen ließ: „Wir haben nicht zu viel, wir haben ihrer zu wenig, denn durch den Schmerz gehn wir zu Gott ein. Wir sind Tod, Staub, Asche; wie dürften wir klagen?" Das Fatum war im Grunde seiner Seele. Und so wäre denn, bei aller seiner Kraft, der frühe Tod vielleicht doch von Anfang an in seiner Kraft gewesen?

# Christian Dietrich Grabbe

„. . . Verflucht, ich war
Im besten Zuge. Meinem Mund entströmten
Die Bilder dutzendweise . . ."
Grabbe (Don Juan).

Ein Aufsatz über Grabbe besteht aus lauter Einleitungen zu einem solchen Aufsatz. Es gibt in unsrer Literatur (aber auch wohl in keiner andern) nicht zum zweiten Male eine Erscheinung wie ihn, für immer in die Dämmerung verdammt, unerlöst und ohne Folgen, ein Schatten am Strom, der nicht herüber ins Leben kann, noch hinüber in die Nacht; er frißt den Tod nicht, und der Tod frißt ihn nicht. Weder die Zeit noch die Zukunft, noch die Vergessenheit hat ihn gewollt.

Schlägt man welches immer von seinen Werken auf, so ist der erste Eindruck, daß man als Unwillkommener an einer fremden Tür stehe. Die Rede geht mürrisch und sieht einem nicht in die Augen. Leser, du überflüssigstes aller Möbel, so knurrt sie uns von der Seite an: ich langweile mich nicht, daß ich dich einladen, und bin keine Hure, daß ich dich verführen müßte; dich will ich nicht einmal bezwingen, scher dich und laß mich allein! Aber ehe man noch das Buch hat zuklappen können, hat ein Satz, ein Vers, ein Wort uns gehindert, es zu tun.

Ob freilich mehr als ein Wort oder ein Vers bei der Lektüre zu gewinnen sei, steht dahin. Und zu gewinnen? Es fragt sich, wozu. Hier gibt es Metaphern, so ungeheuerlich, daß sie selbst das Erstaunen hinter sich lassen und den Geist durch eine neue, nie geahnte Sorte von Langweile verheeren. „Auch ballt sich eure Stirne so gewaltig, daß sie den festesten der Steine, den Diamant, zerquetschen kann in ihren Falten": einer Phantasie, die dergleichen ausheckt, fällt es nicht schwer, die Milchstraße zur grauen Locke der altgewordnen Welt zu machen. Seite für Seite knattert es, wie in einer Telephonzentrale beim Gewitter, von solchen heftigen und ungefährlichen Einfällen. Hat die Unzucht der Vorstellungen oder nur der Wörter sie geboren? so fragt man sich. Oder war es wirklich der Rum, der im Glase vor ihm stand, auf Blättern seiner Dramen so gut wie zwischen den Akten seines Amtes, wenn er verlegen jungen Offizieren als Militärauditor den Eid abnahm. Aber der Rum war es natürlich doch nicht; der hätte nichts aus ihm herausspülen können, was nicht in ihm drin war; er spülte nur die Scheu, die Scham weg, die den verschlossenen, abseitigen, geschwächten Mann von seiner Wunschwelt schied. Am Ende aber war seine gewaltsame, gellende Phrase selbst nur eine Art von Rum, und also weniger der Ausdruck seiner Vision als ein verzweifeltes Mittel hinter ihr herzujagen und die entfliehende, da ihm die Kraft sie zart zu fassen nicht reichte, mit einem Faustschlage sich zu zwingen. Er faltete Fidibusse aus seinen beschriebenen Papieren, er war nicht

verliebt in das Wort, er war bitter, unachtsam und ungeduldig gegen das Wort. Er wirft es hin, er läßt es fallen, die Vernachlässigung wird im Rhythmus zu einem ewigen Staccato, das den Leser aufreizt, wie das idiotische Trommeln des Regens auf einem flachen Dach, und das doch, hat man einmal die Bitterkeit in diesem Rhythmus geschmeckt, etwas Rührendes bekommt. Die Bitterkeit stammt daher, daß der Staccatorhythmus nichts für den Dichter tut: der Dichter muß das ganze Geschäft der Sprache allein tun; er rundet und beendet nichts, er bricht nur ab; er wiederholt und häuft, türmt den Ossa auf den Pelion; und wenn man von Kleists Stil sagen kann, daß er eine Vereinigung von Lakonismus und Beredtheit sei, so ist Grabbes eine Vereinigung von Lakonismus und Geschwätzigkeit. Selten trifft er's, so wie Hebbel es oft zu genau trifft. Seine Wortgebärde ist nicht bloß übertreibend, sondern renommistisch. Man ist erstaunt, in seiner Biographie zu lesen, daß er einen regelrechten Studiengang gemacht hat, so sehr erscheint er zuweilen wie aus einem Riesenreich der Analphabeten hervorschlagen und nur autodidaktisch-verschoben eingewöhnt, herumberserkernd aus Verlegenheit, wie einer, dem ein Spritzer auf das Tafeltuch passiert und der die ganze Flasche Wein darüberschüttet. Ach, er kennt die Ohnmacht der übermenschlichen Redensarten trotzalledem, und muß die Wollust dieser Ohnmacht nur weiter fühlen, weil er eine Angst vor dem hat, was nachher kommen will: vor der einfachen Wahrheit, die er ahnt, und für die er noch nicht die

Zeit ist. Solange die Wahrheit uns kompliziert scheint, ist es nicht schwer, sich mit ihr abzugeben. Aber wenn man zu ahnen beginnt, daß sie einfach ist, wird ihre Forderung so streng, daß jede Art von Selbstbetäubung willkommen ist, ihr auszuweichen.

„Krämpfe sind keine Kraft," hatte schon Tieck Grabben auf den Sothland geschrieben. Aber es wäre doch eine unstatthafte, gegen das Wesen des dichterischen Geistes wohlfeile Additions- und Subtraktionspsychologie, die in Grabbes Krampfgebärden nur die Verhüllung oder Ergänzung einer innern Schwächlichkeit und Feigheit sähe. So sehr das Epigramm, als Wort und Tat, ihm bittere Lust, Genugtuung und Rache ist, Befriedigung gibt es ihm nicht, nur wachsende wollüstige Ungeduld. Kein Zweifel, er sucht etwas, er weiß etwas von einer Wahrheit und einer Kraft, die einfach sind, und von denen er, in einem Augenblick erhabenen Zweifels, argwöhnt, daß sie sich nicht etwa ihm, sondern überhaupt der Poesie, ja dem Leben entzögen. Sein Kaiser Heinrich hört, daß Ofterdingen bei Klingsohr in Ungarn weilt, um von dem Zauberer zu lernen, und ist erschüttert: „Die Dichtkunst auch, die erste Zauberin, bedarf noch andern Zaubers? Nun, so gibt's nicht einen Sel'gen unter dieser Sonne..." Aber indem der wachende Mensch und Fürst dem träumenden diesen brüderlichen Gedanken von Schwermut zugrüßt, steht er selbst eine Minute von seinem Grabe: eine Minute später reißt die Faust eines gemeinen Todes ihn auf den Erdboden, und alle seine großen Taten und gewaltigen Vorsätze

brennen in ein bitteres Nichts zusammen. Ein andrer Ausdruck desselben Gefühls vom Dasein, vom Rätsel und von der Wahrheit ist es, wenn Grabbe gegen das Ende desselben Kaiser Heinrichs mitten in die Blut- und Eisenpolitik seiner Heroen, wo Kopfab das einfachste Mittel gegen Zahnschmerz ist, einen Hirten und seinen Knecht setzt, die, ob der Normanne herrscht oder der Hohenstaufe, ihre Schafe und ihre Gedanken um den Fuß des Ätna geruhig weiden. Oder wenn in einem kühnen und frühreifen, auch naseweisen Entwurf Sulla, nach tausend Helden- und Henkerstaten, nach Schlachten und Proskriptionen, Mord und Bürgerkrieg, auf dem Forum im Triumph daherziehend, sich's durch den Geist zucken fühlt: „Dies alles ist mir unnütz, ich bedarf es nicht" und zum fast Entsetzen des Volkes den Lorbeerkranz von der Stirn, seinen Liktoren die Rutenbündel aus den Händen tut und seine Frau von aller Macht für immer weg in die Abgeschiedenheit seines Landgutes führt. Diese Züge bekommen noch ihr Gewicht durch Grabbes Liebe zur Geschichte und ihren tollen Explosionen; aber er ist kein Primaner, sondern ein Dichter, und sie steht ihm, bei aller ihrer Magie und Gewalt, nicht vor seiner ächteren Not und Hoffnung.

Die wesentliche Schwäche an ihm ist, daß er diese beiden, Not und Hoffnung, nicht zu seiner Aufgabe zusammenfühlen und zusammendenken kann; sie bleiben ihm immer nur eine Art von Nesselfieber, jucken ihn, daß er grimassieren muß, ob ihm gleich ein rechtes Weinen und ein rechtes Lachen näher wären. Und das

Verzweifelte, Klein-Verzweifelte der ewig aufgezwungenen Grimasse ist es, was seiner Bilderjagd und Phrasenflucht und metaphorischen Kraftmeierei einen persönlichen Charakter gibt. Aber schon die Form des Dramas erlaubt dem Dichter nicht, mit ungestraftem Vergnügen seine eigne Produktivität zu produzieren, wie etwa Rabelais und Jean Paul es durften; sie zwingt ihn zur Besinnung wider Willen, zwingt ihn gegen sich selbst, und das Resultat ist eine Ironie, die gesünder, weil zynischer ist als die der Romantik. Ich habe einmal von einem Schauspieler gelesen, ich glaube, er hieß Reitzenstein, einem jüngeren Zeitgenossen Grabbes, wenn ich mich recht erinnere. Er verschwemmte seine genialen Anlagen im Weinglase, geriet vom Hoftheater auf die Landstraße und hinter den Zaun, kam aber immer wieder in günstige Umstände, die er sich immer wieder durch Impromptus verdarb. Einmal hatte er einen Kotzebueschen Ritter vorzustellen, dem ein andrer den Streit ansagt und dieses Geschäft mit so viel Feuer besorgte, daß sein Handschuh bis an den Souffleurkasten fiel. Reitzenstein stelzte auf das symbolische Objekt gelassen zu, nahm es vom Boden und sagte feierlich: „Ich hebe diesen viel zu weit nach vorn geworfenen Handschuh auf." Das ist Grabbescher Stil. Zuweilen blickt es schlaff grinsend daraus wie ein Verzicht auf den Sinn der Rede, zuweilen triumphiert es mit dem Unsinn skurril bis zum Humor. Der König Prusias von Bithynien (im Hannibal) verbannt einen Höfling auf zwanzig Jahre aus seiner Nähe, weil er genieist hat,

was vielleicht ein Pruſten und alſo möglicherweiſe eine deſpektierliche Anſpielung auf den königlichen Namen war.

Vielleicht doch ein betrunkener Humor? Aber dann iſt Grabbe ein Betrunkener, durch deſſen Hirn kraftnüchterne Geſtalten aufrecht und nicht ohne Größe wandeln (im Gegenſatz zur modernen Praxis, deren phantaſtiſche Reſultate zuſtande kommen, indem lemuriſche, betrunkene Weſen durch ein nüchternes Gehirn ſpazieren). Und dieſer ſchlecht berufene Grabbe, der ſich ſein Leben verdarb, mit fünfunddreißig von Krankheit, Not, Enttäuſchung, ſchlechter Ehe beſchwerten Jahren ins Grab ſank und keine Auferſtehung findet, war doch als Dichter ſo wenig zuchtlos, daß er ſich von ſeinem erſten bis zu ſeinem letzten Werk mit erſchöpfender Qual bewußt vorwärts wühlte.

Auf dieſem Wege gibt er Schritt vor Schritt die dramatiſche, künſtliche Handlung auf (eine ſolche hat er ganz rein nur im ſhakeſpeareübertrumpfenden Gothland) und erobert ſich den Charakter: als wirkende Geſtalt, nicht als Problem. Man braucht nur die beiden Hohenſtaufentragödien miteinander zu vergleichen, um ſeine Fähigkeit zum Fortſchritt zu bewundern: Im Barbaroſſa iſt die Sternenbruderſchaft der beiden Feinde Welf und Waiblingen wirklich einmal faſt gymnaſiaſtenhaft leer, ſchematiſch und poetiſch; Heinrich VI. hingegen ſteht zu Heinrich dem Löwen ſchon beinahe wie Ibſens Hakon zum Prätendenten Skule, nur daß man Grabbe den Vorzug geben muß, weil er ohne Programm verfährt.

Daß er immer entschiedener das historische Drama betrieb, wird ihm auf die Dauer nichts abbrechen. Wir können historische Dramen auch in Deutschland haben: insofern wir eben eine Geschichte haben. Als Deutschland Weltpolitik trieb, indem ein Königsberger Professor bei Hartknoch in Riga die Kritik der reinen Vernunft herausgab, blieb dieses Ereignis nicht ohne poetische Folgen; der Prinz von Homburg bezeugt es. Die Welt der Hohenstaufen freilich ist, als Leidenschafts-, ja als Schönheitswelt, versunken; aber in Deutschland sind es überhaupt nur wenig Ereignisse und wenig Personen, die historisch bleiben. Tun es Ideen? Hebbel, der mit vollem Recht es ablehnte, mit Grabbe verglichen zu werden, würde doch mit Unrecht diese Ablehnung überheblich färben. Denn Hebbel erreicht zwar eine Organisation seiner Stoffe, die Grabbe auch nur von weitem zu ahnen versagt ist, aber er erreicht sie mit außerpoetischen Mitteln. Auch Grabbe weiß, daß die Welt dem Dichter nur „Material zu seiner Produktion" ist; auch er will nicht durch dialogisierte Erzählungen Geschichte ersetzen und fragt die „Historico-Tragico-Kenner" seiner Zeit: „Wozu Dichtkunst, lehrt sie nur auf Umwegen Geschichte?" Und seine wachsende, immer weniger spielende, immer mehr aufreibende Energie des Arbeitens beweist, daß es ihm nicht genügte, große Weltereignisse mit Epigrammen zu begleiten.

Aber was suchte er? Darauf gibt es keine Antwort. In allen seinen Werken finden sich lucida intervalla des

Gedankens und des dramatischen Blitzes, in denen der Genius strahlt. Wenn Hannibal das Gift nimmt und sich getröstet: „Aus der Welt werden wir nicht fallen. Wir sind einmal darin." Wenn eine stumpfnäsige, gedankenlose Hofdame ihrer Herzogin von Angoulème vorliest und mitten in ihrer Gedankenlosigkeit auffährt: „Jesus Maria, wenn er gelandet wäre!": er, Napoleon, aus Elba, an den sie mit keiner, ihre Herrin aber mit jeder Faser des Hasses und der Furcht gedacht hat. Vieles, vieles der Art. Und der Zwanzigjährige, der seinen Übermohren sagen läßt: „Ich schmeichelte ihm so lange und so grob, bis daß er mich hochachtete", war kein geringer Lebenskenner; stünde ein andres Wort da als „hochachtete", würde es nichts bedeuten; so aber ist es überraschend stark. Wer Grabbe auf Zitate lesen wollte, würde auf seine Rechnung kommen.

Und immer bleibt seine Erscheinung als Totalität doch rätselhaft und undeutig. Er hat Tendenzen; nur weiß er nicht, und wir nicht, welche. Er macht Dramen aus Hohenstaufen und Römern, und ist auf das Volkstümliche aus („ein Künstler, der nicht auch der Masse gefällt, ist ein Halbwissenschaftler"); er tut es am liebsten mit Fürsten und Heroen, und weiß doch, daß das „Volk eine wunderbare Erscheinung" ist. Seine Realität wird so kernig, daß sie historisch reden kann, ohne antiquarisch zu sein; und er hat den deutschen Dichtern die tiefe Lehre gegeben, keine Charaktere „bloß um des Lebensgenusses wegen" zu bilden, sondern um der Wahrheit wegen. Vielleicht ist es eine niedersächsisch-deutsche

Urdemokratie, die ihn quält und, ohne daß er es ahnt, gegen seinen Heldenspuk und seine Großmannssucht revoltiert: Die Hermannsschlacht, das letzte seiner Dramen, woran die Arbeit den armen, versagenden Körper bis zur Verzweiflung krank machte, und das die stärksten, unvergänglichen Szenen der Volkstümlichkeit enthält, schließt mit der Ankündigung eines andern Heldentums als das der Schwerter ist, mit der Geburt des Knaben in Bethlehem. Hat der sterbende Dichter gefühlt, daß er es mit seiner ganzen Laufbahn nur bis zum Anfang gebracht hat?

Aber das wäre weit genug.

# Eine Hebel-Ausgabe

„Verzähl is näumis, o Aetti."
Hebels „Karfunkel"

Im Tempel-Verlag ist ein neuer Hebel erschienen, zwar nur eine Auswahl, aber doch der ganze unverkümmerte, unvergängliche Mensch: die alemannischen Gedichte; aus dem Schatzkästlein alles, was nicht in der unmittelbar belehrsamen Kalenderzeitlichkeit steckenbleibt; und zu guter Letzt die Briefe, die von keinem Geringeren als Emil Strauß zu einem Lebensbilde des Dichters ergänzt wurden; das Ganze ein abgeschlossener Band, für wenig Geld zu kaufen — und mit einem Worte eins der schönsten Bücher, die seit langem bei uns gedruckt sind.

Hebel gehört zu den Erscheinungen, die die Deutschen sich durch eine Art Wohlwollen vom Leibe halten. Der gute Hebel! Der Papa Haydn! Der alte Thomaskantor Bach! Aber dieses letztere findet sich vorwiegend bei Musikreferenten. Hebel überdies hat es noch insofern schwer, als seine erste Wirkung auf uns in völliger Anonymität geschieht. Bevor wir noch wissen, daß die guten Dinge dieser Welt mit Kunst und Fleiß gemacht werden müssen, lesen wir im „Kinderfreund" oder im

„Hopf und Paulsieck" oder wie immer die Schulbücher unserer frühesten Jahre heißen, vom armen Kannitverstan, eine Geschichte so ohne Verfasser, als stammte sie aus der Bibel oder aus einer indischen Provinz. Leider wächst man in die schönen Geschichten vom Kannitverstan, von der Obstfrau von Brienne, vom verschütteten Bergmann in Falun, den das Vitriolwasser fünfzig Jahre lang in Jugendschönheit bewahrt, und vom Schneider in Pensa, nicht tiefer hinein, sondern von ihnen weg. Der falsche Schiller und die falsche Schule tragen die Schuld daran. Erst wenn wir reif genug und willens sind, uns selbst zu führen, kommen wir zu den Vertrauten der Jugend zurück und feiern dann ein erstauntes Wiedersehen. Hebel hat zu der Zeit Schillers und der Romantik gelebt, und soweit die Einteilungen der Literaturgeschichte Geltung haben, ist kein Platz für ihn. Für Wackenroder ist Platz, für Hebel nicht. Goethes berühmte Rezension der alemannischen Gedichte konnte daran nichts ändern, ja sie hat dazu beigetragen, Hebel als etwas Abseitiges, als einen Spielfall betrachten zu lassen. Denn so ernst, hingebungsvoll und durchdringend diese Rezension auch ist, so geht sie doch aus der Tonart von 1805, mit großer Gelassenheit, mit guten Ratschlägen und in der sauberen, sondernden, sachlichen Manier, die sich jeder überredenden Zutat enthält. Wie die Menschen nun einmal sind, ist nicht viel Aussicht, daß Goethes Rezension sie zu Hebel bekehre; wer aber selbst zu ihm hingefunden hat, der wird sich von Goethe auch in diesem Falle, wie in jedem andern, in einer Weise be-

lehrt fühlen, die aus unserm Literaturbetrieb leider gänzlich verschwunden ist.

Goethe, der sich seiner Kunst zu lesen selbst berühmte — die darin bestand, daß er sich durch Redefiguren nicht betrügen ließ, sondern die Gegenstände selbst rein und bis zur vollständigen Aneignung in sich aufnahm — hat Hebels kleine, doch vollständige Welt, auch aus halber Landsmannschaft, gefühlt und geehrt und gibt ihre Bestandteile, im referierenden Stile der würdevollen Rezension, mit Wärme und Liebe wieder. Er zählt die Themen der Gedichte auf: Gewerbe und häusliche Beschäftigungen, Jahres- und Tageszeiten, Pflanzen und Tiere, sittliche Verhältnisse und schließlich auch die höheren Gefühle; er untersucht die Mittel der Hebelschen Poesie: die Landschaft, das Lokale, die offenen Sinne des tüchtigen Mannes und Dichters und letztens seinen Dialekt, in den er Gedichte aus dem Hochdeutschen übersetzt wünscht. (Nach der Probe, die der Konrektor Aepinus in Reuters „Dörchläuchting" gibt, würde eine Übersetzung des Homer in plattdeutsche Prosa uns ein paar Dinge zu sagen haben, die von dem hochdeutschen Hexameter unterschlagen werden.)

Dennoch, und obwohl Goethe es zum Ruhme Hebels sagt, daß er „auf die naivste, anmutigste Weise durchaus das Universum verbauere", indem er, antikem Verfahren entgegengesetzt, Felsen, Berge und Flüsse in ländliche Gestalten metamorphosiere, dennoch scheidet Goethe, wiederum mit einer lobenden Bemerkung, Hebel von der großen Literatur aus. Er billigt es nämlich,

daß Hebel in seinen Gedichten eine moralische Nutzanwendung unmittelbar ausspreche. Dieses gehöre sich für den Volks- und Dialektdichter; und nur für die höher Gebildeten nimmt er das Verlangen in Anspruch, daß sie von der Totalität eines Kunstwerks die Einwirkung auf ihre eigne innere Totalität erfahren wollen. Wir indessen erkennen diese Goethesche Unterscheidung nicht mehr an. Wir wissen, daß Goethe selbst, einem der stärksten Züge des deutschen literarischen Triebes folgend, es an Nutzanwendung nicht hat fehlen lassen; und finden, davon abgesehen, keine „höher Gebildeten" als eine vom Volke für eine Sonderentwicklung losgelöste soziale Erscheinung unter uns.

Aber Goethe hat nur die alemannischen Gedichte rezensiert. Gegen die Erzählungen des Schatzkästleins hätte auch er keinen Versuch zur Provinzialisierung unternommen. Denn sie sind in jedem Sinne, der religiös-pädagogischen Absicht unbeschadet, starke, reine Kunst; eine wie starke und wie reine, das hat Strauß auf drei Seiten seines biographischen Anhangs dargelegt, die so viel wiegen wie eine ganze Ästhetik der Kunst des Erzählens. Ein Buch und ein Herausgeber, das paßt nicht immer zusammen, und so vortrefflich wie in unserm Fall nur ganz selten. „Major Iselin, ein Söldnerführer, brachte einen Diener mit heim nach Basel, der in verschiedener Herren Ländern unter ihm Kriegsdienste getan hatte, zuletzt auf Korsika als Dragoner für Pascal Paoli," so könnte eine Geschichte vom Hebelschen Rang anfangen, so fängt Hebels Biographie von Emil Strauß an. Und

so wie er das Leben Hebels anschauend und für die Anschauung, nicht mit der Künstlichkeit eines Biographen, sondern mit der Kunst eines Dichters und Menschen erzählt, so hat er auch Hebels Werke unter ein Urteil gebracht, das jeder bloß zünftigen Betrachtungsweise überlegen ist. Über die Kunst der Erzählung, über das Wesen des Bauern, über die Natur des deutschen Rhythmus und Verses gibt uns Strauß Gedanken, die, in der ihm eigentümlichen Gültigkeit und unverwirrbaren Gerechtigkeit ausgesprochen, für jeden, der das Lernen noch nicht verlernt hat, den Wert von Entscheidungen tragen. Daß Hebel diesen Herausgeber gefunden hat, das macht unser Buch zu einem wahren und einzigen Glücksfall in der Flut der modernen Neudrucke. „Grund genug," würde Nietzsche sagen, „daß die Deutschen es nicht lesen."

# Gelegentlich einer neuen Gotthelf-Ausgabe *

Über Jeremias Gotthelf hat Keller mehrere Aufsätze geschrieben, deren einer mit folgender Summe anfängt: „Pfarrer Bitzius steht als Schriftsteller nicht über dem Volke, von welchem und zu welchem er spricht; er steht vielmehr mitten unter demselben und trägt an seiner Schriftstellerei reichlich alle Tugenden und Laster seines Gegenstandes zur Schau. Leidenschaftlichkeit, Geschwätzigkeit, Spottsucht, Haß und Liebe, Anmut und Derbheit, Knifflsucht und Verdrehungskunst, ein bißchen süße Verleumdung: alle diese guten Dinge sind nicht nur in dem Leben und Treiben seiner Helden, sondern auch in seiner beschreibenden Schreiberei zu schmecken." So, zwischen Bewunderung und Ärger schwankend, verläuft jede Betrachtung, die Keller über seinen älteren Landsmann anstellt; und wenn auch sein reifes und reines Gefühl beim Tode Gotthelfs die großen Eigenschaften des Dichters in ihrem klassischen Maße anschaut, so war er

* Sämtliche Werke in 24 Bänden, in Verbindung mit der Familie Bitzius herausgegeben von Rudolf Hunziker, Hans Bloesch, C. A. Loosli; bei Eugen Rentsch, München und Berlin.

doch Schweizer und Mannes genug, auch durch die fromme Gelegenheit sich von seinem prinzipiellen Widerspruche nicht abtreiben zu lassen. Keller hätte zu Gotthelf stehen können, wie Goethe zu Justus Moeser; aber zwischen diesen beiden Paaren liegt, als moralisches Gebirge und Wasserscheide der neuen Zeit, die französische Revolution, die in allen Staaten gor, daß sie Nationen, in allen Untertanen, daß sie Bürger werden wollten, und werden mußten, auch wenn sie nicht wollten. Napoleon, der unsre deutsche Karte mit einem schärferen als römischen stilus vereinfacht hat, hat auch in der Schweiz mit uralter Historie aufgeräumt und den Kantönligeist in die Wurzeln geschlagen; nicht nur indem er die neuen, europäischen Begriffe, zum Beispiel Freizügigkeit, aufdrang, sondern auch dadurch, daß er eine nationale Einheit vorbereitete und den Unterschied zwischen den alten Eidgenossen, den bloß Verbündeten und den untertanen Landen wegwischte. Aber als er nach Elba abgeschoben war, begann, wie überall, auch in der Schweiz das Wesen, welches unter dem Namen Restauration das vermeintlich mißgeborene Kind in den Mutterleib zurückbringen wollte; mit Erregungen bis zum Bürgerkrieg, wie überall; und endlich mit der Niederlage vor den neuen Gedanken.

Die Zerklüftung der Schweiz war, ihrer physischen entsprechend, außerordentlich groß. Es spannte sich zwischen alten und neuen Kantonen, zwischen katholischen und reformierten, zwischen Stadt und Land, zwischen Patriziat und Neubürgertum; schließlich aber wurde, der besonderen Schattierungen ungeachtet, durch Streit

und Kampf der eine entschiedene Gegensatz des Konservativen zum Radikalen herausgetrieben.

In solchen zur Klärung ringenden, also verworrenen Zeitläuften, schrieb Gotthelf, und er schrieb aus ihnen heraus, in sie hinein, und schrieb als Konservativer; der jüngere, Keller, ging die neuen Wege mit. Gotthelf, der reformierte Pfarrer, reibt sich gelegentlich an den Aargauern, einem neuen Kanton, der die Klöster aufgehoben hatte; Keller nennt das Hinauswerfen der Jesuiten „eine ehrenwerte und gesunde Tat, welche das Volk wiederholen wird, sobald die zurückgebliebenen Wurzeln wieder geile Schosse treiben, trotz aller zur Mode gewordenen lächerlichen Blasiertheit in Beziehung auf den Jesuitenhaß". (Dieses Wort ist nicht mal von gestern, es stammt aus dem Jahre 1852.)

Dabei war Keller, der in Seldwyla Füchse grub, nicht der Mann, der die Frieseln und den ersten Anflug des neuen Wesens übersehen hätte; und der Sammler in ihm mochte ihn zwar mit Behagen, aber doch mit nicht minder ehrenfestem Grimm als Gotthelf die Schubiaks, falschen Richter, Säufer, Prozeßnarren, Lüdriane, Vorbeistudierten und Winkeladvokaten aufs Korn nehmen lassen, die wie Pilze nach einem warmen Regen aus dem umgestürzten Schweizer Boden hervorschossen; nur daß er ein wartendes Blut in seinen Adern hatte und nicht in den ersten sauren Apfel biß, um den ganzen Baum zu probieren. Keimt ein Glaube neu, wird oft Lieb und Treu wie ein böses Unkraut ausgerauft; aber das besagt nichts gegen den neuen Keim! Oder um das Ver-

hältnis mit noch genaueren, gültigern Worten zu bezeichnen, mit Hölderlins Anruf an den Zeitgeist: „Der Schlimme nur wird schlimmer, daß er bälder ende, wenn du, Erschütterer, ihn ergreifest." Gotthelf, der, in der naiven Weise aller herrschenden Kasten, den anders Denkenden zu einem verderbt Fühlenden stempelte, ließ es sich nicht kümmern, daß diese Verderbten ihm nicht unsre moderne Ausrede erlaubten, sie gehörten einer fremden Rasse an; es waren allesamt dieselben Bernbieter Landsleute, die er in einigen Exemplaren mit hohem, menschlichem Ruhm auszeichnete. Es brauchte also nur ein fremder Gedanke an der altväterischen Biederkeit zu kratzen, so lag überall das Schlechte zutage. Stellt man sich den Pfarrer Bitzius in die beginnende Reformation, wie er Nonnen aus den Klöstern laufen, Luther und gar Zwingli heiraten sieht, dann würde er vielleicht eine Art schweizerischer Murner sein mit überlegen rückständiger Satire, wohingegen der Dichter, Maler und Politiker Nikolaus Deutsch zum Ratsschreiber Keller herübergrüßt.

Jetzt, wo eine schöne, vollständige und authentische Ausgabe Gotthelfs zu erscheinen begonnen hat, ist es natürlich, daß wir uns die Frage vorlegen, ob wir die moralisch politischen Einwände Kellers durch die bloße zeitliche Entfernung abgeschwächt oder durch die entschiedene Radikalisierung unsrer Denkweise verstärkt finden. Es will uns scheinen, daß das erstere der Fall sei. Anspielungen, Seitensprünge und Seitenhiebe, die in Anmerkungen erklärt werden müssen, können den un-

mittelbaren Ärger nicht mehr erregen, und mit dem Konservativismus von ehegestern können wir versöhnlicher, mit größrer Hoffnung auf Verständigung sprechen, als mit dem von heute. Wir können die Störung alter Ordnungen im Rückblick sehr wohl beklagen, ohne daß sie uns darum im Vorausblick minder notwendig erschiene. Für den Rückblick ist es kein schwächendes Eingeständnis, daß im Leben der Völker der zweite Schritt oft geschehen muß, auch wenn der erste verkehrt war, und kein Schade, die Angriffs- mit der Verteidigungsstellung zu vertauschen. Um es in einem Gleichnis zu sagen, so ist es auch uns außer Zweifel, daß der feste, in bestimmte Formen und Pflichten gebundene Glaube an einen persönlichen, die Geschicke jedes einzelnen überwachenden, strafenden und belohnenden Gott die Mehrzahl der Menschen in bessrer Zucht und Tröstung hält, als eine andre Auffassung des Göttlichen, mag auch diese wahrer, tiefer und geistiger sein. Wohlverstanden, die Mehrzahl der Menschen. Aber, könnte darauf noch der versöhnlichste Gegner einwerfen, warum begnügen sich diese Wenigen nicht mit dem ihnen gewordenen Heil und Geist, warum bleiben sie nicht in ihren vier Wänden damit, warum stören sie auch die Armen in Gott aus ihrer Zuversicht des Meinens, Lebens und Sterbens? Weil es leider nie und nirgend lange dauert, und der Pfaffe setzt seinen Gott ab, und setzt sich selbst auf den leeren Stuhl, kommandiert, brennt und köpft, und das heute genau so wie gestern. Das ist die Notwehr der Freigeisterei; von ihrem Angriff — denn nur ein Mensch

kann tolerant sein, eine Idee kann es nicht — ist hier nicht nötig zu reden. Ist nicht nötig aus dem einfachsten aller Gründe, daß Gotthelf eben seit zwei Menschenaltern tot ist; und wenn er seine Gunst und Abgunst nach der Tendenz verteilt, so fühlen wir es zwar auch heute noch, aber doch nicht mehr leibhaftig genug, um darüber in unserm parteiischen Gewissen sonderlich erregt zu werden.

Daß er aber Gunst und Abgunst sehr energisch verteilt, die Tugend recht weiß und das Laster schwarz von oben bis unten anstreicht, das ist eine Eigenschaft, die die ganz große Poesie mit der Marlittschen gemein hat. Und mit ganz großer Poesie haben wir es in der Tat bei Gotthelf zu tun, ja in manchem Betracht mit der größten des neunzehnten Jahrhunderts. An Kunst übertrifft ihn Ludwig; mit dem goldnen Schlag der arielhaften Melodie Kellers kann sein prosaischer Rhythmus sich nicht von weitem messen; aber an Ursprünglichkeit, naturischer Beredtheit, Entfaltung, Leben aus erster Hand, an Klassizität und epischer Unerschöpflichkeit ist er ohnegleichen. Und wenn dieses Urteil sich vor anders als auf die Wirklichkeit gerichteten Flügen des Geistes, insbesondere vor andern Formen der Poesie, dem Drama und dem Lied, einschränken müßte, eines bleibt bestehen: Gotthelfs Klassizität. Gotthelf ist der einzige klassische Schriftsteller des neunzehnten Jahrhunderts, und das ist die lichte Kehrseite seines Konservativismus. Klassisch ist sein Verhältnis zur Sprache, die ihm alle ihre Früchte in die

Hand reifen läßt, und die er doch niemals zum Werkzeug macht. Klassisch ist seine — Oberflächlichkeit, die das, was man Charakter nennt, nicht als unveränderlich ansieht, die an Erziehung glaubt, und alles in allem mehr auf gute Zustände als auf gute Menschen aus ist. Klassisch ist vor allem sein Verhältnis zur Realität. Sie ist für ihn der Gegenstand der Illusion, nicht, wie beim Modernen, ein Mittel der Illusion. Ein Mittel wozu? Offenbar zu etwas Abstrakterem, Geistigem. Ästhetisch sollte nur der Leser die Wirklichkeit empfinden, nicht schon der Dichter. Und Gotthelf ist von allen der größte Meister, die Wirklichkeit aufzuschreiben, nur weil sie wirklich ist; nicht aus spezieller Verliebtheit, wie der Idylliker, und auch aus keiner Absicht des Kunstspiels, vornehmlich aber ohne die Zufälligkeit, der die idyllische und die Kunstabsicht verfallen. Seine Wirklichkeit ist nicht Stückwerk, noch Schmuckwerk, von gereizten Sinnen zusammengetragen, sondern ein Kosmos im kleinen, wo eins in das andre webt. Wieder haben wir seinem Konservativismus zu danken, der ihn ins Bauernleben seiner Zeit als in das poetisch Tatsächlichste steckte. Die Arbeitsteilung der neuen wirtschaftlichen Welt hat auch den einzelnen Menschen in zwei Teile getrennt, in den sozialen und den privaten. Daß der Dichter nur den ungeteilten Menschen brauchen kann, ist, beiläufig, der Grund, warum er oft, wo nicht Künstler, so doch verkappte Künstler zu seinen Helden macht. Gotthelfs Menschen aber sind ungeteilt. Sie haben nicht von Slock soundso bis Slock soundso zu arbeiten, und daß sich dar-

nach und daneben ihr wahres, dem Dichter zugekehrtes Leben abspiele; sondern es ist alles eins, Essen, Trinken, Händeln, Heiraten, Arbeiten und Ruhen: durch den ganzen Baum steigt der ganze Lebenssaft quillend auf.

Zur Wahrheit seines Stils rechne ich auch, daß er sich ungezwungen der Reflexion hingibt, wo sie sich ihm bietet. Schreibt er ja für das Buch, das man sinken lassen und zurückblättern kann, das man, allein mit sich und ihm, sinken lassen und zurückblättern zuweilen will. Zur reinen Phantasiegestaltung eines epischen Stoffes würde ein Volk — oder, in früheren Zeiten, die Klasse, die das Mandat des Volkes hat — gehören, das an bestimmten Gegenständen eine voraussetzungslose Freude hätte, wie die homerische und die isländische Welt. Uns aber, deren Einverständnis mit dem Dichter von Fall zu Fall geregelt wird, ist die Reflexion natürlich.

Dieses „von Fall zu Fall" verträgt sich freilich nicht mit dem Begriffe der Klassizität; und wenn man sagte, daß ein einzelner klassischer Dichter überhaupt ein Unding sei, so hätte man recht, und auch Gotthelfs Erscheinung wäre in das Problematische gerückt. Das Geistige eines Kunstwerks besteht nicht darin, über was es spricht, sondern zu wem es spricht. Zu wem spricht Gotthelf? Schon Keller verzeichnete es, daß die zwei Romane „Uli, der Knecht" und „Uli, der Pächter" zusammen beinahe vier Gulden kosteten. Eine Ausgabe von vierundzwanzig Bänden wird gewiß auf den Borden der Bauernstuben erst recht selten zu finden sein; sie wird, von wenigen Ausnahmen abgesehen, unter den

Büchern einer hoffentlich großen, weit verstreuten Gemeinde stehen, die an Kunst und Poesie ihr Leben erbaut. Und wenn auf diese Prüfung, die strenger ist als die jeder unmittelbaren Gegnerschaft, Gotthelfs Schriften allzu irdisch erscheinen werden, zu niedrigen ideellen Fluges, zu nützlich in ihrer Religiosität, zu rachsüchtig in ihrer Moral, so wird auch an ihm eine Rache genommen sein, indem er am kräftigsten ein bleibendes Gut wird, wie Keller sagt, für uns „Literaturmenschen". Und damit wird seine Wirklichkeit doch wieder, doch „nur" eine ästhetische Wirklichkeit, der Ring schließt sich; dieselbe Erscheinung, die alle andre Kunst zu bedrohen schien, bestätigt am Ende die Kunst; sie wird eingeordnet, und es gibt Unendliches an ihr zu schauen, Unendliches zu lernen.

# Der wahre Shakespeare*

*Cursed be he who moves my bones*

Die Baconianer sind allmählich verstummt; aber, einmal aufgestört, kommt Shakespeares Gebein nicht mehr zur Ruhe, dem Fluche seiner Grabschrift zum Trotz; und es dringen neue Stimmen auf Gehör, daß wir einen falschen Totenhügel verehrten. Der darin modere, sei keine Wallfahrt wert, auf dem Thron in Avalun sitze ein geflickter Lumpenkönig, den von dem angemaßten Platz zu weisen und den echten Prinzen hinaufzuführen, endlich an der Zeit sei. Wer war Shakespeare? wenn nicht der freie Schauspieler aus Stratford noch jener berühmte Herold der Induktion, der sicherlich

* Der wahre Shakespeare, von Karl Bleibtreu; bei Georg Müller in München 1907. Das neue Shakespeare-Evangelium, von Peter Alvor; bei Georg Herrmann in München. Shakespeare, eine kritische Studie, von Leo N. Tolstoi; bei Adolf Sponholtz in Hannover 1906. (Dieses Buch enthält den Essai von Ernest Crosby „Über die Stellung Shakespeares zu den arbeitenden Klassen".)

den im schönen Wahnsinn himmel- und erdwärts blitzenden Dichteraugen keinen methodischen Wert beimaß.

Die sonderbarste aller Antworten auf diese ohnehin sonderbare Frage gibt Peter Alvor; er zerschlägt den Shakespeare, wie der Homer zerschlagen wurde, und hat zwei Prätendenten bei der Hand: zwei Grafen vom Hofe der Elisabeth, Rutland und Southampton, den einen als Dichter der Komödien, den andern als Verfasser der Tragödien; — und um die Verwirrung noch größer zu machen, teilt er dem Komödiendichter doch den Hamlet und „Maß für Maß" zu und noch einiges von der finstern Art*.

Das scheint auf den ersten Blick freilich absurd und wird von unserm Gefühl so entschieden zurückgestoßen, daß wir auch vor allen seinen Gründen die Augen schlössen, wenn diese Gründe nicht in eine andre Hand und weniger abenteuerliche Kombination geraten wären. Es ist Karl Bleibtreu, der sie übernommen und erweitert und zu einem strategisch mehr Erfolg versprechenden Aufmarsch geordnet hat. Kein Zweifel, daß es nun ohne Berserkergebärden nicht abgeht. Das Stratforder Subjekt bekommt die Karbatsche und wird zu einem Shaxper mit x, weil es gemeinerweise die berühmten Dramen zu dichten einem andern überließ. Habemus papam; Graf Rutland hat sie gedichtet, sie alle, comedies, histories und tragedies.

* Er hat später selbst diese Doppeltheorie zurückgenommen und Anthony Bacon, Bruder des Philosophen, zum Verfasser der Werke Shakespeares gemacht, mit gleichfalls unwiderstehlichen Beweisen.

Ich weiß von diesen Dingen nicht mehr, als was ich hier und da, recht zufällig, in allerlei populären Büchern aufgetischt bekommen habe; gegen Gründe bin ich vollkommen wehrlos, und mir scheint, daß Bleibtreu so gute Gründe habe wie der Professor. Wenn ich die These glaubte, würde ich auch alle ihre Beweise glauben; und wenn ich erst die Beweise glaube, macht mir Psychologie, die stets bereite, das Quiproquo auch verständlich. Daß die Shakespeareschen Dramen an unmittelbaren politischen Beziehungen zur Zeitgeschichte reich sind, steht außer dem Zweifel; man braucht nur den Ulyß in „Troilus und Cressida" zu hören, und braucht nicht einmal zu wissen, daß die Verschwörer um Essex sich Richard II. vorspielen ließen, ehe sie losschlugen. Wenn Graf Rutland, der zu ihnen gehörte, der Dichter war, finden wir uns nicht schwer darein, daß er Ursache hatte, seine Autorschaft heimlich zu halten und überzeugt zu sein, daß seine Kontrebande von dem Wimpel des niedrig gepflanzten Schauspielers gut gedeckt war. Wenn er der Dichter war —! Aber einmal angenommen, daß alles das, was gegen den Emporkömmling von Stratford bekanntermaßen eingewendet ist, überhaupt Gewicht hat, dann ist Rutland kein schlechter Kandidat. Alvor und Bleibtreu stellen das Historische von Rutland zusammen. Von ihm braucht man es nicht erst mit Scharfsinn wahrscheinlich oder wünschenswert zu machen, daß er in Italien gewesen sei und seine erstaunlich wahren, wunderbar gegenwärtlichen Gemälde der südlichen Natur und Leidenschaft aus der körperlichen Anschauung geholt habe.

Rutland trug noch in späteren Jahren den Namen des „Studenten von Padua"; er hatte dort studiert; dort spielt der Widerspenstigen Zähmung, obgleich die Quelle Athen angibt. Rutland kannte Julens Verona und den Rialto; er war mit Essex auf den Azoren, das ist die Lokalität des Sturms. Er war in Frankreich und hat in Dänemark zechen gesehen und die Herren Rosenkrantz und Güldenstern wieder getroffen, die er schon von der Universität, von Padua her kannte. Von 1601 bis 1603 saß er, wegen der Teilnahme an den Umtrieben des Essex, im Kerker, und während dieser Zeit erschien, bei einigermaßen willfähriger Chronologie, kein Drama von Shakespeare, dann aber einige von den ganz schweren, feuergoldnen. Rutland starb im Jahre 1612, und darnach tat der Schwan vom Avon den Mund nicht wieder auf; sondern der Schauspieler führte noch ein paar Jahre das Leben eines zur Ruhe gesetzten Rentners, trank, prozessierte und kümmerte sich weder um seinen Ruhm noch um sein Werk.

Alles dieses beunruhigt, wer wollte es leugnen! Im Lichte von einem Dutzend Tatsachen und Zusammenhängen obiger Art bekommen noch viele Tatsachen und Zusammenhänge aus der Biographie sowohl des Stratforders wie des Grafen Rutland und aus der Geschichte ein verdächtiges Aussehen. Fast ist uns zumute, als drängte sich uns etwas auf, dessen wir nicht bedürfen und wonach wir nie verlangten. Was soll uns, außer für neugierige Stunden, der papierne Mann, wo wir das Werk besitzen! Alles Geniale, ja alles Positive

ist anonym; persönlich ist nur, was am schnellsten verzehrt wird: die Arbeit. Wenn man uns jeden Tag im Leben Goethes aufrechnet, gelingt es doch nicht, ihn zu einer historischen Persönlichkeit zu machen: er wird eine mythische. Wie gleichgültig sind uns die Namen der großen Baumeister, wie unwirksam die Biographieen der großen Musiker! Und wenn eine indiskrete Zeit die Öffentlichkeit des privaten Lebens eines großen Künstlers bis zu dem unerträglichen Exzeß in Richard Wagner treibt, so bleibt dem Genius, um seine wahre Absicht nicht verborgen zu halten, die tiefsinnige Rache, Bruckners Gestalt verschwinden zu machen und in einen Gnomen zu verwandeln.

Indessen, so gewiß es Fragen gibt, die besser nie gestellt wären, so gewiß kann man sich ihrer Beantwortung nicht entziehen, sobald sie einmal gestellt sind. Dieses gilt für alles Mythische, es gilt auch für Shakespeare.

Ich wage es nicht im mindesten, sie zu beantworten; aber es ist schon genug, daß ich gezwungen bin, mit ihr zu spielen. Obwohl wir es mit dem Individuum zu tun haben, das ist: mit dem einen der zwei irrationalen Gebiete, wo alle Flöten klingen und alle Beweise schweigen, glaube ich abwechselnd den Beweisen Bleibtreus und denen des Professors. Ich setze abwechselnd den bürgerlichen Stratforder Schauspieler — und den Kavalier vom größten Schnitt, den Juristen, Soldaten und Politiker, vor die sechsunddreißig Dramen; und siehe da! ich spüre sie je nach dem Vorzeichen verwandelt.

Sie sind wie eine Geheimschrift, die man nach zwei Schlüsseln in zwei Weisen lesen kann. Rutland wurde fünfunddreißig, der Schauspieler Shakespeare zweiundfünfzig Jahre alt. Ein Mann, der mit fünfunddreißig stirbt, ist auf jedem Punkt seines Lebens — ein Mann, der mit fünfunddreißig stirbt. Wir wissen es freilich nur nachher, und bloß in ein paar groben Fällen auch vorher. Das ist das, was Goethe die Entelechie nennt. Man sollte einmal die Repräsentanten des Menschengeschlechts nach ihrer Lebenszeit zusammenstellen und versuchen, ob sich Gruppen von einiger Ähnlichkeit der Komplexion bilden lassen. Dann würde Rutland neben Raffael und Mozart zu stehen kommen, der Stratforder nicht weit von Beethoven und Luther. Shakespeare, der Dichter, würde in dem einen Fall zu den seraphischen, im andern zu den vom Erdgeist inspirierten Geistern gehören; jene die schlanken, beschwingten, leicht wandelnden; diese die gedrungenen, kurzhalsig-leidenschaftlichen und nüchtern-besessenen. Lese ich Shakespeare mit jenem Vorzeichen, so fließt er feuriger und verführt; lese ich ihn mit diesem, so steht er fester und entdeckt.

Das ist nun kaum noch ein Spiel, sondern trägt Bedenken bis ins einzelne der Werke. Shakespeares despektierliche Stellung zum Volke und gemeinen Mann — keine Nebensache für das Jahr 1900 — ist von einem englischen Kritiker, Ernest Crosby, untersucht und als ein mürber Ast vom Baum geschlagen worden. Sie verliert an prinzipieller Bedeutung, wenn der Dichter ein Aristokrat, ein Befangener war und nicht der Künstler

an sich, der vor allen freie Mensch (obzwar es hinwiederum grade von dem Lord schwer zu verstehen ist, warum er im „König Johann" die Magna Charta verschweigt!); und für diesen Punkt des Shakespeareschen Problems ist eine Entscheidung um so wichtiger, als an die englische Studie Tolstoi seinen Angriff auf Shakespeare angegliedert hat. „Der eine Bruder brach Töpfe, der andre Krüge. Verderbliche Wirtschaft." Tolstoi zielt nicht auf den Namen, er zielt auf das Herz. Nicht mehr: wer war Shakespeare? lautet die Frage, sondern: wer ist Shakespeare?

Er ist nach Bleibtreu der höchste moralische Schriftsteller, nach Tolstoi ein bis zur Talentlosigkeit unmoralischer, „trivial und geradezu schlecht". Bleibtreu behauptet sein Diktum; Tolstoi beweist das seinige in einer genauen Untersuchung des „Lear"; und auch in diesem Falle würde ich den Beweis glauben, wenn ich nur erst die These glaubte.

Manche haben gemeint, Tolstoi in derlei Fragen mit einer Handbewegung als alten Mann beiseite schieben zu können. Aber er blieb immer derselbe Mann, Dichter und Denker, der er immer war. Schon zu den Zeiten von Anna Karenina war es Moral, daß ein Ehebrecher Zahnschmerzen bekam; und als Greis bewies er seine ungeschwächte künstlerische Kraft, nicht nur in der „Auferstehung", sondern in der Knappheit, Treffsicherheit und Dispoziertheit jeder seiner Äußerungen, welches Gebiet sie auch immer angehen mögen. Der Vorwurf der Senilität, der Tolstoi gemacht wurde, wird vollends

zur Leichtfertigkeit, wenn man Tolstois Meinung über Shakespeare zwar erst jetzt veröffentlicht sieht, wenn man aber erfährt, daß sie durch sein ganzes Leben, vom ersten Tage seiner Bekanntschaft mit dem Dichter an, in ihm lebendig gewesen und durch keine Nachprüfung erschüttert sei. Tolstoi ist zu groß, als daß mit dieser Tatsache nur über ihn etwas ausgesagt wäre; sie sagt uns auch etwas über Shakespeare. Der Fisch Tolstoi kann nicht schwimmen in dem Meere Shakespeare; aber der Fisch Shakespeare kann auch nicht schwimmen in dem Strom Tolstoi.

Vergessen wir nicht, daß der Ruhm Shakespeares so ganz unangefochten ja nicht war. Von Voltaire bis Bernhard Shaw — die noch im 17. Jahrhundert auftauchende scharfe englische Kritik gar nicht zu erwähnen — gab es entschiedene Zweifel. Als Schlegel übersetzte, mußte Novalis bekennen: „Shakespeare ist mir dunkler als Griechenland," und „den Spaß des Aristophanes verstehe ich, aber den Shakespeares noch lang' nicht;" später muß er ihn verstanden haben, aber nicht zu seinem großen Vergnügen, denn er gibt die sonderbare Erklärung ab: „Shakespeares Werke und Gedichte gleichen ganz der Boccazischen und Cervantesschen Prosa, ebenso gründlich, elegant, nett, pedantisch und vollständig." Nietzsche wiederum, den man mit Novalis in Geistesverwandtschaft gesetzt hat, war geneigt, Shakespeare den Mangel dieser ihm von Novalis zugeschriebenen Eigenschaften so anzurechnen, daß er ihn hinter die französischen Tragiker zurücksetzte.

Die Wahrheit ist also: daß Shakespeares Werke der skeptischen Analyse in der Tat nicht standhalten, wohl aber der gläubigen: und darin verhalten sie sich, wie alles menschliche Gefühl und Wesen, das für eine ganz bestimmte ungläubige Form von Untersuchung sogar seine Vorhandenheit verliert.

Es ist sehr gut, daß nichts Menschliches auf dieser Erde feststeht, auch nicht Shakespeare. Mit unvergleichlicher Naivität und Grazie hat Goethe seine Befriedigung über Wolfs Zertrümmerung des Homer eingestanden; ein uneinnehmbarer Ruhm schien ihm aus dem Wege geräumt und der Wettkampf dadurch leichter geworden. Aber auch eine tiefere Befriedigung über die Unvollkommenheit des Irdischen ist möglich. Wer hat es nicht erlebt, daß die Unzulänglichkeiten, Schwächen und Lügen bedeutender und geliebter Menschen ihn nicht in Verzweiflung gebracht hätten! Wir sehen diese Erfahrung auf uns zukommen; wir drücken uns an ihr vorbei; endlich müssen wir ihr stehen, und da scheint die ganze Erde zu wanken. Dann werden wir gleichgültig, falsch nachsichtig, bequem und politisch, — oder wir erleben die Stunde, wo uns die Unvollkommenheit der Erscheinungen das Ideal *beweist*! Nicht anders setzt uns oft der Genius in Unruhe. Wir wehren uns dagegen und eifern dagegen, Fehler an ihm zu sehen, bis wir durch diese Fehler wie durch ein Teleskop die Kunst selbst in ihrer makellosen Höhe thronen sehen. Auch das ist nicht selten, daß uns ein großer Künstler vor der Kunst steht und sie verdeckt und wir ihn weg-

schieben müssen oder lernen, ihn richtig zu verehren, nachdem wir ihn falsch verehrt haben.

„.... Wenn aber die Ehre des Halbgotts und der Seinen verweht und selber sein Angesicht der Höchste wendet darob, daß nirgend ein Unsterbliches mehr ist am Himmel zu sehen oder auf grüner Erde, was ist dies? Es ist der Wurf des Säemanns, wenn er faßt mit der Schaufel den Weizen, ihm fällt die Schale vor den Füßen, aber ans Ende kommet das Korn."

In Tolstois Darstellung ist Lear ein Gewebe von Wahnsinn. Aber Tolstois Darstellung ist ganz ehrlich, ganz vorurteilslos. Sehen wir jedoch den Lear auf der Bühne, so sind wir hingerissen, nicht nur von der augenfälligen und symbolisch aufrührenden Schönheit der Kontraste, sondern von der Wahrheit des Gedichtes, die die Wahrheit des Märchens und der Musik, die wirkliche Wahrheit der Welt ist. Woher kommt dieser Widerspruch zwischen der dialektischen und der naiven Prüfung? Wer Worte macht, ist ein Betrachter; in ihm will der Zusammenhang der Dinge offenbar werden. Er deckt die Kausalität auf; aber er kann das nur auf Grund der Fiktion und des Wunsches und des schwachen Scheins von Wahrheit, daß er, als Betrachter, außerhalb der Kausalität stehe. So ist er der Gegensatz zum handelnden Menschen. Und nur der betrachtende Mensch kennt Versöhnung, Frieden und Übereinkunft. Der Handelnde ist, als reine Einzelheit, wahnsinnig. Dieses gibt Shakespeare, diesen Wahnsinn als das Grundelement der Handlungen und als

die Grundtatsache des Charakters. Tolstoi hat es richtig erkannt, aber er weiß es nicht zu bewundern. Während alle andern Dichter der neueren Zeit sich selbst, den Betrachtenden, ins Werk hineinfiltrieren, ist Shakespeare der einzige, der sich nicht hineinmischt.

Daß nur der Aktive als Wahnsinniger und der Wahnsinnige als Aktiver im eigentlichen Sinne poetisch sind, müßte auch Tolstoi zugeben, wenn er sich selbst nicht eigensinnig und falsch interpretierte. Gerade in Tolstoi haben wir das Dilemma des heutigen Dichters deutlich gesehen: insofern er ein Künstler ist, will er die Welt, wie sie ist; insofern er einen Willen hat, wünscht er sie einem Ziel zugekehrt, und das heißt: vereinfacht und verarmt. Er will ein Ziel, und ihm graut doch vor dem Ziel, das nur erstrebt den Künstler reizt, erreicht aber die Künste aufhebt. Die Paradoxie, als welche das sigillum veritatis ist, reicht vielleicht noch tiefer, und der Moralist im Künstler wäre dann nur das Zerrbild des unwirschen, unnützen, unsozialen Kindes im Künstler, das nicht mittun will. Der Dichterinstinkt in Tolstoi, stärker als jeder andere — denn Tolstoi ist als Moralist nicht vom höchsten Rang, er überwindet das Material nicht, er bringt es nur bis zum Pädagogischen darin — läßt ihn den Fürsten Nechljudow in der „Auferstehung" durch den ganzen Wahn- und Unsinn der bestehenden sozialen Welt und in sein neues Leben nur ein paar Schritte hinter der äußersten Schwelle führen; ganz so wie Dostojewski seinen Raskolnikow nur durch Hölle und Fegefeuer, aber nicht ins Paradies bringt. Shakespeare

überragt sie bis in die kälteste, klarste Höhenluft der Poesie dadurch, daß er nicht, wie sie, sein Grundinteresse, den Wahnsinn anzuschauen und nachzubilden, trübt oder verschleiert. Er ist ganz tapfer, er steht einer Welt.

Wie konnte er das? fragen wir uns. Warum ist es uns so schwer, einen Dichter von so reiner Tendenz uns heute vorzustellen? Wir haben es doch auch schon erfahren, um wie viel stolzer und befriedigter uns eine einzige ächte Beobachtung macht, als aller weltverbessernde Edelmut. Aber wir fühlen uns unglücklich und unzufrieden, möchten verbessern und veredeln; selbst wenn wir es wagten, wir können nicht rein anschauen. Jede Epoche der Menschheit wird durch Betrachtende, durch Wunschweise bezeichnet; — Shakespeare ist der Prophet einer versinkenden Welt, er ist der Dichter einer Vergangenheit. Es ist eine Schrift* erschienen, die ihn mit Bismarck in Verbindung setzt. Das Licht dieser Zusammenstellung offenbart vielleicht mehr über den Dichter, als über den Staatsmann. So wie einem Shakespeare unendlich bewundernswert erscheint, wenn man einen Betrunkenen mit seiner spitzfindigen, zwecklosen Logik, seinen vollkommen überraschenden Assoziationen und seiner Dummschlauheit hört, so bewundert man ihn, wenn ein Genie des Handelns seine Übereinstimmung mit ihm dokumentiert. Ja sogar jene spitzfindige Redeweise, der Euphuismus, die Shakespeare so-

* Bismarck und Shakespeare, von Arthur Böthlingk; bei J. G. Cotta in Stuttgart.

wohl nachgeahmt als verspottet und verklärt hat, ist in diesem Zusammenhang nicht bloß eine zeitliche Erscheinung; sondern Hofleute, große Herren, Politiker von Geburt, als irreligiöse Naturen, die sie sind, und von Haus aus gewillt, unmittelbar zu wirken, lieben offenbar eine künstlich verschränkte, kühn und gefährlich gespannte, witzige, kämpferische Redeweise.

Eine im extremen Sinne handelnde Zeit ist eine abschließende Zeit; so die Renaissance an ihrem politischen Teil, und so Bismarck; Tolstoi aber wollte ein Wegbereiter sein. Und wir? Glauben wir nicht — sofern wir überhaupt glauben — wieder an einem Anfang zu stehen, ja noch vor einem Anfang? In solcher Zeit ist es ein ehrliches Bekenntnis, sich gegen Shakespeare zu wenden; in solcher Zeit wird es zu einem feineren Glück als sonst, ihn zu lieben. Wir sehen seine Welt von einer Abendröte glühen, so tief und erhaben, wie niemals das Licht des Unverdunkelten hätte strahlen können. Noch eine Stunde, der Tag wird Erinnerung, und seine Wahrheit wird riesengroß — wie die des Märchens und der Musik.

Gedruckt
in der Weiß-Fraktur von der
Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig.
Druckleitung, Schmuck, Einband:
E. R. Weiß

h day

LIBRARY
OF
BIRMINGHAM-SOUTHERN
COLLEGE